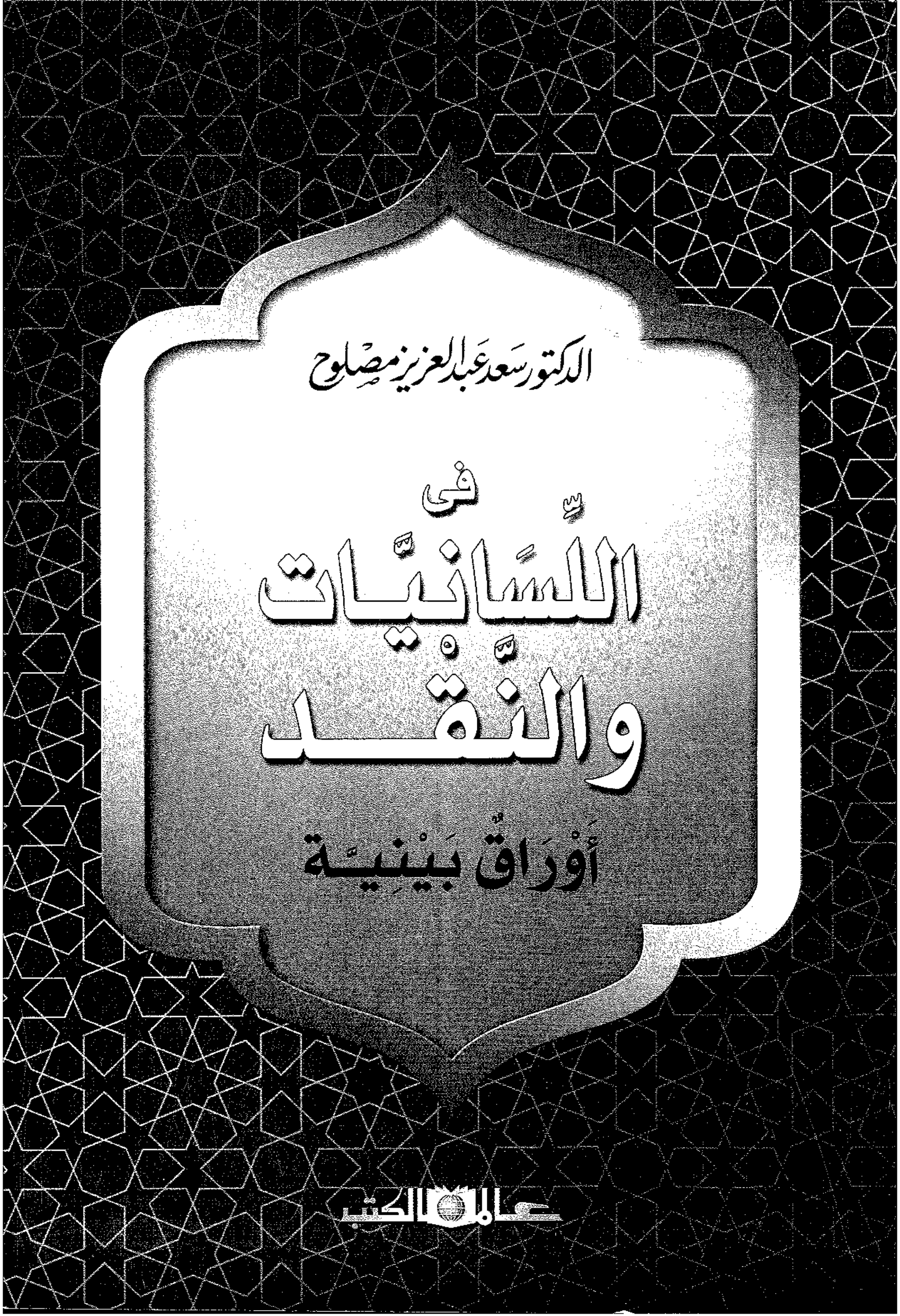


الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح
في اللسانيات والنقد
أوراق بينية
عالم الكتب

فِي اللِّسَانِيَّات والنَّقْد

أَوْرَاقٌ بَيْنِيَّة

الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح



* مصلوح ، سعد عبد العزيز .

* فى اللسانيات والنقد : أوراق بينية

* سعد عبد العزيز مصلوح

* ط ١ . – القاهرة : عالم الكتب؛ 2017 م

* 384 ص ؛ 24 سم

* تدمك : 8-065-780-977 * رقم الإيداع : 2016/16571

1- اللغات – نقد

أ- العنوان 400,9

عالم الكتب

* الإدارة :

16 شارع جواد حسنى - القاهرة

تليفون : 23924626

فاكس : 002023939027

* المكتبة :

38 ش عبد الخالق ثروت - القاهرة

تليفون: 23926401 – 23959534

ص . ب 66 محمد فريد

الرمز البريدى : 11518

www.alamalkotob.com -- info@alamalkotob.com

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة كل خير
وتمام كل نعمة



إلى روح الرائد العظيم

الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال

تَحَدُّثًا بِنِعْمَةِ النَّظَرِ إِلَيْه، والتَّلَقِّي عَلَىٰ يَدَيْه

سعد مصلوح



«عَلَىٰ أَنَّا مَعَ ذَلِكَ ٱسْتَفْرَغْنَا الوُسْعَ، وَٱلْتَمَسْنَا كُلَّ مُلْتَمَسٍ، وَبَرِئْنَا إِلَىٰ النَّفْسِ مِنْ تَبِعَةِ التَّقْصِير في ما يَبْلُغَ إِلَيهِ الذرعُ؛ أو تَنَالُهُ الحِيلَة؛ فَنَهَضْنَا لِذَلِكَ الأَمْر نَهْضاً، وسَبَكْنَاهُ فِيهِ سَبْكًا مَحْضاً.

فَإِنْ قَصَّرْنَا فَضَعْفٌ سَاقَهُ العَجْزُ إِلَيْنَا، وَإِنْ قَارَبْنَا فَذَلِكَ مِنْ فَضْلِ اللَّهِ عَلَيْنَا.

إمام العربية
مصطفى صادق الرافعي



المحتوى

فاتحة الكتاب

اللَّهُمَّ يَسِّر وَأَعِنْ، واكْتُبْنَا عِنْدَكَ من أولئك الذين تَتَقَبَّلُ عنهم أَحْسَنَ ما عَمِلُوا وَتَتَجاوزُ عن سيئاتهم، ثم إنا نسألك أن تزيدنا من فضلك وإحسانك، فتجعلَنا ممن تُبَدَّل سيئاتهم حسناتٍ. إنك أهل التقوى وأهل المغفرة. وأما بَعدُ؛

فإن لِقضيةِ البَيْنِيَّة في مُدَارسَةِ العُلُوم قَصَصًا هو عِنْدِي من أَحْسَنِ القَصَصِ؛ إذ يمتدّ بأعراقِهِ إلى الحقبة التي أعقَبَتْ تخرجي في دار العلوم، في أمد فَاتَ نِصْفَ القرن. كنتُ منعطفًا في حينها بالطَّبع إلى الأدبِ عامّةً، وفَنِّ الشِّعْرِ خاصةً، ممارسةً وقراءةً ونقدًا، ولا أكاد أحد في نفسي حماسة للدَّرْس اللُّغَوِي الحديث على الوجه الذي كانت تُتْلى علينا مَزَامِيرُه في دار العلوم. غير أنّ الأمورَ جَرَت بما لم أَكُنْ أشتهي، وانتهت بِيَ المقاديرُ إلى وَظيفة «معيد» في قسمِ عِلْمِ اللُّغَةِ، على غَيْرِ هَشَاشٍ منِّي ولا بَشَاشَة.

ولَعَلَّ قَارئي سائلي: وَلِمْ رَضِيتَ لنفسك بما ليس بالرضا؟ وأقولُ: عندي لذلك جَوَابٌ عتيدٌ، غَيْرَ أَنَّ البَيَانَ عنه يكونُ بإذنِ اللهِ في الإِبّان.

كنت في رَفَاقَةِ ثُلَّةٍ من نُبَهَاء الأصدقاءِ ونُبَغائهم – محمود الطناحي

وعبد الفتاح الحلو رحمة الله عليهما، وعبد الله جمال الدِّين ومحمود شرف الدين - نَسَأَ اللَّهُ لهما في الأجل، وبارك في العمل - نتلقَّى في الجامعة الأمريكية بالقاهرة - دُرُوسَ النقدِ التَّطبيقيِّ على شيخنا، رائدِ الدِّراساتِ المقارنة وأحدِ مؤسسي النقد الأكاديمي العِظام؛ وأعني به الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال، فَسَحَ الله له في جنته. وحين حَمَلْتُ له نبأ تعييني «معيدًا» في قسم عِلْم اللغة بدار العلوم تَغَشَّتْ مَلَامحَ وجهِهِ الحازمِ الوقورِ سماتُ الأسى، وقال: «ما لك أنت ولقسم علم اللغة!!. كنت أتَوقّع لك مستقبلًا طيِّبًا في مجال النقد. على كُلِّ حال، أعانك الله». قال ذلك، ثم تركني سَامِدًا مَبْهُوتًا، يَدُورُ رأسي بتوابع زِلْزالٍ حَرَّكَه السؤال: «ما لك أنت ولعلم اللغة! مستقبلك العلمي في النقد الأدبي».

فلما أن خرجتُ برأسي من غيابات الجُبّ، استحالَ السؤالُ قضية عُمْرٍ، وتاريخًا طويلًا تتقلّب بي الحال فيه من التأمّل إلى المجاهدة، ومن المجاهدة إلى التأمّل حتى استقام لي بعد أمد ليس بالقريب أن قضاء الله خيرٌ بَحْتٌ، وأنه سبحانه - يخلق ما يشاءُ ويختارُ، فما كان لي الخِيرَةُ من أمري في ما كان. لقد استبان عندي أن المعرفة اللِّسانية عامة والمعرفة اللِّسانية الصوتية المختبرية خاصةً هما السبيلُ المُفْضِية بالنقدِ إلى التَّنَعُّم بِفَرْدوسِ العِلْمِ الإنساني المُنْتِج والمنضبط، وأنّ الباحثَ الذي يَعْمَدُ إلى نَصٍّ أَدبيٍّ بالمعالجة النقدية ولَمْ يَجْمع إلى الموهبة والثقافة معرفةً صحيحةً وعميقةً بعلوم اللِّسانِ وبتقنياتِ التحليلِ الأُسْلُوبي إنما هو- كما قلتُ ذاتَ بَحْثٍ - كالذي يَحُجُّ إلى عالم النص، وليس مَعَهُ من آلة الحجِّ إلَّا التَّلْبِية.

إنَّ الإفلاتَ من كُبُولِ المِهْنِيَّةِ المَحْدُودَةِ إلى آفاقِ المعارفِ المتداخلةِ على جِهَةِ التَّضافُرِ والتآزُرِ هُوَ الوعدُ الحقُّ المأتِيُّ لا محالة، إذا أُرِيْـدَ لِفِقْـهِ الظَّـواهِرِ أن يَقُـوم علـى أُصُـولِهِ، وإن النـزوعَ إلـى تـداخلِ الاختـصاصِ لا يعني بحالٍ إهدارَ الاختـصاص، ولكنـه يعنـي مزيـدًا مـن تَعَقُّـلِ الظَّـواهر، والإحاطةِ بموجباتِ فقاهَتِها وانْفِهامِ مـا يتعَلَّـقُ بهـا ويـداخلُها مُـؤثِّرًا فيهـا ومُتَأَثِّرًا بها. وحين فُتِحَ لي بابُ القراءةِ في غَيْرِ لِسانٍ عَلِمْـتُ عِلْمًـا لـيس بالظَّنِّ أنَّ مَنْزِلَةَ العِلْمِ اللِّسانيِّ من الدَّرْسِ الأدبي – على ما قال بعض أهل العلم – هي منزلةُ الرياضياتِ من علوم الفيزياء. ثـم إنـي اسْـتَيْقَنْتُ ذلـكَ حين حَمَلَنـي العمـلُ فـي الـصوتيات المختبريـة علـى انتجـاعِ حُقـولٍ مـن المعارفِ التشريحيَّةِ والفيزيائية والإحصائية، ما كانت لتمتدَّ لها عيناي لو أنـي أويـت إلـى كَهْـفِ الاختـصاصِ المحـدودِ بِجُدْرَانِـهِ وأسـواره الـصُّم الصِّلاب، وزادني يقينًا على يقين ما وَجَدْتُهُ مـن النُّجْعَـةِ المَعْكُوسَـة؛ فقـد شَدّ عَدَدٌ مـن طُـلَّابِ الدِّراسـاتِ العُلْيـا بكليـةِ العُلُـوم فـي جامعـة الكويـت رِحَـالَهم إلـى كليـةِ الآداب، يتعرفـون فيهـا إلـى مُنْجَـزي فـي الأُسـلوبيات الإحصائية، وجعلوا من أطروحاتهم العِلْمِيَّة توظيفًا مُنْتِجًا وطريفًا لـبعض ما حققه الدَّرْسُ اللِّساني فـي كتـابين لـي همـا: «**الأُسْـلُوب: دراسـة لغويـة إحصائية**»، و «**في الـنَّصِّ الأدبـي: دراسـات أُسـلُوبية إحـصائية**»، وكانـت اللقاءاتُ العلميةُ بيني وبين شباب الباحثين، ومـا لَقِيَتْـهُ أطروحـاتُهم مـن قبول وإعجاب في قسم الحاسوب بكلية العلوم، شاهدَ عَدْلٍ على جـدوى التضافر بين فنون المعارف على اختلافها.

من هنا كانت الأوراقُ البَيْنِيَّةُ التي ضَمَّها هـذا الكتـابُ – ولا تـزال –

من توابع ذلكم السُّؤالِ الذي سألني إيّاه الشيخُ العظيمُ محمد غنيمي هلال ذات حوار في عام 1964م، ومن هنا أيضًا كان إهداءُ الكتاب إلى ذكره العَطِر؛ إقرارًا له بالفضل؛ إذ كان سؤاله سببًا في التمكين لمبدأ البَيْنِيَّة في وعيي، وهو المبدأ الذي أراه القِبْلَةَ المرتجاةَ لحركةِ العِلْم، وبؤرةَ تَجَمُّعِ المعارفِ، ومناطَ الإفادةِ والاستفادة، والمِجْهَرَ الكاشفَ عن دَقَائقِ العلائق بين قضايا العِلْم فاعلةً وَمُنْفَعلةً؛ لا فَرْقَ في ذلك بين العِلْم الإنساني، والعِلْم البحت.

وهأنذا أضعُ كتابي بين يدي قارئه؛ راجيًا أن يفتح اللَّهُ به أبوابًا لسؤالات مَعْرِفيةٍ مُتَجَادِلَةٍ؛ فإنّ المعرفة طوفانٌ لا يقف دون جريانه سَدّ، ولا يحُدُّ انطلاقَهُ حَدّ، ولا يُحيطُ بمُتَرامِيَاتِ غاياته أَمْدَى نظر. وَجَازِئُكَ في هذا المقامِ مقالُ الحقِّ المبين: ﴿نَرْفَعُ دَرَجَٰتٍ مَّن نَّشَآءُ ۗ وَفَوْقَ كُلِّ ذِى عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾ [يوسف: ٧٦].

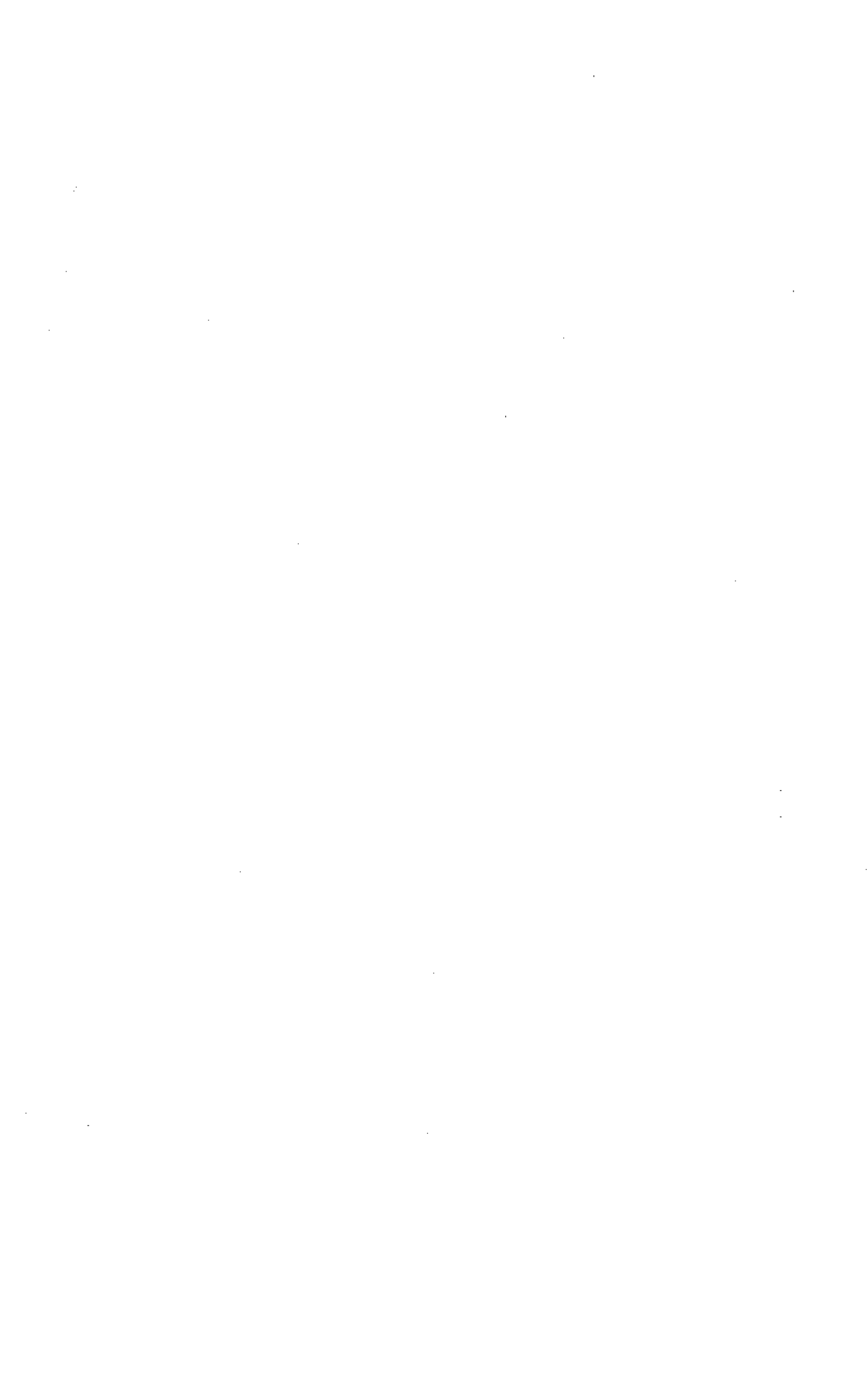
كتبه
سعد بن عبد العزيز مصلوح

الكويت
في يوم الثلاثاء
الثلاثين من رمضان المعظم عام 1437 للهجرة.
الخامس من يوليو عام 2016 للميلاد.

المبحث الأول

الاتّجاه اللُّغَوي في النقد الحديث(*)

(*) أصل المبحث محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة بتاريخ 1982/3/6. ويجد القارئ في لَحَقٍ بهذا الكتاب مقالًا مهمًّا للناقد السعودي الأستاذ حسين بافقيه، فيه بيان لما أحاط بالمحاضرة من أحداث وما كان لها من صدى في السياق الثقافي السعودي.



المبحث الأول
الاتّجاه اللُّغَوي في النقد الحديث

الحمد لله، والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله وبعد:

فيسعدني أن أُلَبِّي هذه الدعوة الكريمة من النادي الأدبي بجدة؛ لأتحدث إليكم عن «الاتّجاه اللُّغَوي في النقد الحديث»، ولكي نستبين موقع هذا الاتّجاه في دراسة الأدب، لا بد لنا من أن نعرض للمناهج السائدة في معالجة النص الأدبي، محاولًا ألّا يتغلَّب في حديثي طابع الاستعراض على دقة التحليل واستقصائه. غير أني سأحاول على أي حال - أن ألمَّ شتات الموضوع في مجموعة من الأفكار والقضايا، يقلقني تأملها منذ زمن ليس بالقريب، ويسعدني أن أحدثكم بها سعادة من يبوح بما يقلقه ويشغل فكره.

إن العمل الأدبي - كما نعلم - ظاهرة معقّدة غاية التعقيد، متعددة المظاهر؛ ففيه تلتقي روافد فردية ونفسية واجتماعية وتاريخية، في نسيج لغوي متشابك، ذي صبغة فنية معقدة. وإذا شئنا أن نعرض لهذه المقولة وما ينشأ عنها من نتائج قُلْنا:

إن النص الأدبي **أولًا - هو نتاج فرد**، وهذه الحقيقة وحدها تثير مشكلات عدّة، فهناك سيرة حياة الفرد المنتج ومدى علاقتها بما أنتجه، وهناك أيضًا دراسة العلاقة بين التكوين النفسي للمنشئ وعمله من زاوية «**سيكولوجيا الإبداع**» و«**سيكولوجيا الشخصية**»، وبذلك **يقع العمل الأدبي في الصميم من مجال الدراسة النفسية**.

ثانيًا – إذا كان النص الأدبي نتاج فرد، فلا ينبغي أن يغيب عن الفكر أن هذا الفرد إنما يعيش في مجتمع له ثقافته ومؤسساته ومشكلاته الخاصة. ولا شك أن للمجتمع تأثيرًا عليه، كما أن من المتوقع أن يكون للأديب بحكم موهبته مكانة ودور متميّز بين أبناء مجتمعه. وحينئذ يكون الكشف عن العلاقة بين ما هو فردي وما هو اجتماعي بعين الخبرة في العمل الأدبي سببًا يجعل **من النص الأدبي بحثًا جيّدًا من مباحث عِلْم الاجتماع**.

ثالثًا – إن لكل مجتمع يعيش على مدى تاريخه ظروفًا سياسية ونظمًا للحُكْم متغيرة، ومن بين ما يتغيّر تبعًا لذلك عناصر كثيرة من ثقافة هذا المجتمع، تؤثر بدورها في فنون الإبداع القولي. وقد أغرت هذه الحقيقة كثيرًا من الباحثين برصد هذه التغيرات السياسية الحادثة في الزمان، واستبانة تجلياتها في الأعمال الأدبية، في ما يعرف **بالمنهج التاريخي في دراسة الأدب**.

رابعًا – إن المجتمعات البشرية تعجُّ بالكثير من التيارات والمذاهب الفلسفية والعقائد والنحل. ومن الباحثين من يقصر معالجته للنص الأدبي على إبراز دور هذه المؤثرات الفكرية في أعمال الأُدباء، لاسيما أن بعض المذاهب الفكرية يستتبع بالضرورة مذاهب فنية، تحدد للعمل الأدبي الملتزم بها مواصفات خاصة، تتجسّد بها **القِيَم الفكرية**، على نحو يضمن لها البقاء والتأثير.

خامسًا – إن العمل الأدبي هو ظاهرة فنية كما أسلفنا، وهو بهذه الصِّفة يُشارك الفنون الأخرى على اختلافها في جوهر واحد. والقول بالجوهر الواحد لجميع الفنون قديم يتّصل نسبه بأرسطو، ومن ثم فهذه الفكرة ذات أصول عريقة في الفكر الإنساني. وإذا سلَّمنا بها فإن العمل

الأدبي يصبح – من هذا الجانب – **مبحثًا من مباحث النظرية العامة للفن.**

سادسًا – إن العمل الأدبي ليس فنًّا على إطلاقه، ولكنه فن «**لغوي**». أي أنه يجعل من اللُّغَة مادته الأساسية، ويستخدم تراكيب اللُّغَة وجمالياتها على نحو متميز. ومن هذا الباب الواسع يدخل عِلْم اللُّغَة (أو اللِّسانيات) إلى مجال الدَّرْس الأدبي، فاللُّغَة هي جوهر النصّ الأدبي، كما أنها في الوقت نفسه الموضوع الأساسي لعلوم اللِّسان.

سابعًا – إن اللُّغَة – كما هو معروف – نظام رمزي، وبذلك تكون دراسة اللُّغَة على تشعبها وتعدد مستوياتها – موضوعًا من موضوعات **عِلْم الرُّمُوز**، وهو العِلْم الذي تنبأ بظهوره دي سوسير، وأصبح فيما بعد من أهم مجالات البحث في الفلسفة الحديثة، واستتبعت هذه الحقيقة – بالضرورة – **أن يصبح العمل الأدبي من موضوعات البحث في عِلْم الرُّمُوز.**

من كل ما سبق يستبين لنا أن العمل الأدبي – كما أسلفنا القول – ظاهرة معقّدة، وأن هذا التعقيد يعكس نفسه على المداخل العِلْمية التي تتمّ بها مقاربته. وكُلّما كان المنشئ عظيمًا كانت مهمة الناظر في أدبه أشدّ عُسْرًا، وذلك لأن الطريقة التي يتم بها جَدْلُ جميع هذه العوامل في أدبه، تكون غاية في الدِّقَّة والإحكام والخَفَاء، وبها يصبح نسيج النص الأدبي أشد تعقيدًا، ويكون اختراق هذا النسيج وحل خيوطه المتشابكة، هو عملًا يندر مثيله في الصعوبة. وثمة دلائل كثيرة في المكتبة الأدبية العربية تدلُّ على أن الشاعر كلما عظمت عبقريته وعلا كعبه في فَنِّه، زادت الدِّراسات التي تعالج فَنَّهُ كَمًّا، وهبطت من حيث الكيف

هبوطًا واضحًا. وما المتنبي وشوقي إلَّا مثلان ظاهران على صدق تلك المقولة.

وقد انتصب العلماء منذ قديم لدراسة النصوص الأدبية ونقدها بأوسع ما تشتمل عليه كلمة النقد من مفهوم يشمل التوصيف والتفسير والتقويم. وينشأ عمّا ذكرنا أن النقد الأدبي بما هو عليه، لا يمكن أن يُعَدُّ عِلْمًا محدَّدًا في مناهجه ووسائله، وإنما هو مجموع من الاتّجاهات، يكاد كل منها يكون عِلْمًا قائمًا برأسه، وكثيرًا ما يضطّر الناقد إلى أن يَفْرُغَ لعِلْم النَّفس أو عِلْم الاجتماع أو نظرية الفنّ أو الفلسفة أو عِلم اللُّغَة؛ لكي يضيء جانبًا من جوانب العمل الأدبي. وهكذا نجد أن الظاهرة معقّدة ووسائل معالجتها مستعارة من علوم شتَّى، فتعدَّدت بذلك الاتّجاهات في دراسة العمل الأدبي، إلى اتّجاهات تاريخية وسيكولوجية وفلسفية واجتماعية ولُغوية، حتَّى إن من النُّقّاد من أعلن ضيقه بهذا الوضع، وطالب بحصر مهمة النقد في تفسير النُّصوص نحوًّا من التفسير لا ينزع فيه الباحث إلى أي تعميم، حتى لا يجر النقد إلى دائرة من دوائر العلوم الأخرى، التي أتينا على ذكرها.

وقد ارتضى الناقدان «**ويليك**» و«**وارين**» في كتابهما الشهير «**نظرية الأدب**» تصنيفًا لاتّجاهات الدِّراسة الأدبية، لعلّه أقربها مأخذًا وأطوعها في مجال التطبيق، وذلك حين جعلاها على صنفين: اتّجاهات تدرس الأدب من خارجه، وأخرى تدرسه من داخله، ووضعا تحت الصنف الأول، دراسة الصِّلَة بين سيرة الأديب وعمله الأدبي، والدِّراسة التاريخية، والاجتماعية، والنفسية والفلسفية، وتحت الصنف الثاني الدراسة اللُّغوية الأُسلوبية، ودراسة الأنواع الأدبية.

والحق أن صاحبي كتاب «**نظرية الأدب**»، قد تأثَّرا في تصنيفهما هذا تأثّرًا مباشرًا بفكرة من الأفكار الأصيلة في كتاب «دي سوسير» «**دروس في عِلْم اللُّغَة العام**»، الذي يُعَدُّ المصدر الأول لِعِلْم اللُّغَة الحديث بجميع اتّجاهاته، وذلك حين صنَّف علوم اللُّغَة إلى علوم تدرس اللُّغَة من خارجها وعلوم تدرسها من داخلها. ولم يفعل مؤلفا «نظرية الأدب» سوى أن نقلا تصنيف دي سوسير إلى مجال الدَّرس الأدبي. ونودُّ الآن أن نبرز أهم الفروق بين الاتّجاهات الداخلية والاتّجاهات الخارجية فنقول: إن دراسة الأدب من الخارج هي دراسة لعلاقة العمل الأدبي بما يحيط به من ظواهر تقع خارجه، وذلك كعلاقته بالأديب أو بالمجتمع؛ أو بتاريخ المجتمع أو بالفلسفات والمذاهب السائدة.. إلخ. أمّا دراسة الأدب من الداخل فهي دراسة ملتزمة بالنَّص الأدبي كما خرج من يد الأديب. ويمكن بناء على هذه التفرقة أن نصنّف مكتبة الدِّراسات الأدبية العربية تصنيفًا واضحًا. وإن كنا نتوقَّع أن يقوم تصنيفنا هذا على أساس الصِّفة الغالبة، لأننا في أكثر الأحيان نجد في الدراسة الواحدة وعند النّاقد الواحد مزجًا بين اثنين أو أكثر من هذه الاتّجاهات، ومن النادر أن يصدر الناقد في جميع ما يكتب عن اتّجاه واحد لا يتغيَّر.

ولعلَّ من بين الفوارق الجوهرية بين الاتّجاهات الخارجية والداخلية في دراسة الأدب، تفاوتَ الدِّراسات الخارجية فيما بينها، من حيث القيمة، تفاوتًا واضحًا؛ فهي تجمع بين أشد الدِّراسات سذاجة، وأخرى على جانب طيّب من الجد والرصانة. ويتوقف حظ الدراسة من الجد على ثقافة الباحث العامة ومدى إحاطته بمجال من مجالات التخصص سالفة الذكر. بيد أن الكثرة الكاثرة من الدِّراسات الخارجية لا تنجو عادة من خطر السذاجة والسطحية؛ لأنها بطبيعتها لا تصد الهواة الذين يرون في دراسة الأدب مرتعًا خصبًا سهلًا، لا يكلفهم إلَّا ثروة معقولة من

الألفاظ تُصَبُّ في قوالب نحوية صحيحة. أما الدِّراسات الداخلية فإن من الصعب على مثل هؤلاء مقاربتها أو ادّعاء الإحاطة بها. ولتوضيح هذه الحقيقة نسوق مثلًا من جهاز التِّلفاز. فالتِّلفاز من حيث هو نظام للاستقبال والعرض مبني على مجموعة من الدوائر الإلكترونية المحدَّدة، له نظامه الداخلي، الذي لا يعرفه إلَّا المختّص، ودراسة هذا الجانب تختلف اختلافًا كبيرًا عن دراسة أثر التِّلفاز في ثقافة الطّفل أو في رقي الأدب، وغير ذلك من الموضوعات التي تُعنَى بدراسة العلاقة بين هذا الجهاز والبيئة التي يعمل فيها، هو ما يمكن اعتباره دراسات خارجية. ولا شك أنّا واجدون أحيانًا في بعض الدِّراسات الخارجية عن التلفزيون بحوثًا رصينة، تقوم على أسس عِلْمية واضحة، وتستخدم فيها الإحصائيات والاستبانات، ولكن ذلك لا ينفي أنها بطبيعتها من الموضوعات التي يمكن لأي إنسان أن يدلي بِدَلْوِه فيها على أعمدة الصُّحف والمجلات، وفي الندوات والمحاورات التي تفتقد طابع الصرامة والدِّقة الواجبة في البحث العلمي. أما عن الجانب الداخلي من بناء جهاز التِّلْفاز، فلا مجال في فهمه – كما ذكرنا – إلَّا للمُخْتَص. وكم يكون غريبًا – بل مُضحكًا – أن تدفع بجهاز تِلْفازك المعطّل إلى رجل ليصلحه، وكل مؤهلاته أن له كتابًا عن أثر التِّلْفاز في تشكيل الرأي العام. إن الذين يدرسون الأدب أو اللُّغَة من الخارج، إنما يعالجون كِلَتا الظاهرتين على أنهما مسلَّمات يبنون عليها دراساتهم، تاركين أمر هذه المسلمات التي هي الموضوع الأساسي للدِّراسات الداخلية، وبذلك تظل ماهية اللُّغَة وماهية الأدب أبعد من متناول وسائلهم.

سنحاول الآن أن نستعرض المجالات التي يدرس فيها الأدب من خارجه استعراضًا سريعًا، وسنبدأ بدراسة العلاقة بين سيرة الأديب

وعمله الأدبي. وهنا نقرر ابتداء أن ثمة شكوكًا كثيرة حول جدوى الرَّبط ما بين الأمرين، لأن العمل الأدبي هو مستوى مختلف تمامًا عن حياة الأديب الظاهرة للنّاس، ووقائع الموت والميلاد والمعاش. وكثيرًا ما أُثيرت التساؤلات حول هذا الموضوع، حين حاول بعض النُّقّاد أن يعقد الصِّلة بين شخصية «كمال عبد الجواد» في الثلاثية ومؤلفها نجيب محفوظ، أو بين سيرة شوقي والعقدة المسرحية في «مصرع كليوباترا» باعتبار أن أحداث المسرحية تعكس أزمة مؤلفها، تجاه ما كان يتّهمه به خصومه من تركية النزعة، وما يغمزونه به في وطنيته ومصريته. ولا شك – عندنا – في وجود علاقة من نوع ما، بين حياة شوقي وعمله المسرحي. لكنا نؤكد في الوقت نفسه، أن «مصرع كليوباترا» هي عمل مختلف تمامًا في بنيته الداخلية عن وقائع حياة شوقي، وإن له إنِّيَّتَهُ وكينونته المستقلّة.

إن العلاقة بين سيرة الأديب وعمله الأدبي لا يمكن أن تكون علاقة العلّة بالمعلول أو السبب بالنتيجة. والعمل الأدبي قد يكون حِلْمًا للكاتب وليس انعكاسًا لحياته، وقد يكون قناعًا لذاته وليس مرآة لها. وكل القيمة التي يمكن أن نأخذها من الرَّبط ما بين هذين الأمرين، هي قيمة تفسيرية في الأساس تتعلَّق بتوجّه المنشئ لاستعارات وتراكيب من نوع معيّن، أو بإبرازه لأفكار معيّنة مما يمكن أن يلتمس سببه في سيرة حياته. ومن الأمثلة لذلك قول شوقي على لسان إحدى شخصيات مسرحية «مصرع كيلوباترا» مدافعًا عن مصريته:

كِلَا الخِلَّيْنِ ذُو جَدٍّ ... بِأَرْضِ النِّيلِ مَدْفُونِ
فَلَيْسَا فِي هَوَى مِصْرٍ ... وَفِي طَاعتِها دُونِي

حيث يقدّم الشاعر - بطريق غير مباشر - الحيثيات التي يؤكد بها مصريته الخالصة، ولكن من خلال هذا الحوار المسرحي. وثمة مثال آخر تتضح به القيمة التفسيرية التي يمكن استنباطها من سيرة الشاعر؛ فقد ورد في قصيدة شوقي «أيها العمال» التي مطلعها:

أَيُّهَا العُمّالُ أَفْنُوا العُمْرَ كَدًّا وَاكْتِسابَا

وفيها ينصحهم بقوله:

اهجُرُوا الخَمْرَ تُطِيعُوا اللّهَ أَو تُرْضُوا الكِتَابَا
إِنَّهَا رِجْسٌ فَطُوْبَى لِامْرِئٍ كَفَّ وَتَابَا
تُرْعِشُ الأَيْدِي وَمَنْ يَرْعُشْ مِنَ الصّنّاعِ خَابَا

فالبيت الأخير يمكن فهمه في ضوء ما قرره معاصرو الشاعر، من أن شرب الخمر في شبابه أورثه رَعْشَةً في يده لازمته إلى آخر عمره. وهكذا يمكن أن تفيدنا سيرة الشاعر في هذه الحدود الضيِّقة، عند معالجة بعض أعماله الأدبية. أما تفسير مجمل العمل الأدبي بحياة المؤلف، فهو قضية تواجه علامة استفهام كبيرة.

وحين ننتقل بالحديث إلى الاتّجاه التاريخي الذي يربط تطورات الأدب بالتغيرات السياسية وما يتبعها من تغيرات اقتصادية واجتماعية أو بقيام الدول وسقوطها، فسنجد أن الفرضية الأساسية التي يقوم عليها هذا الاتّجاه، فيها من التبسيط المخل قدر لا يستهان به. ذلك لأن وضع الحدود بين العصور الأدبية وفقًا للعصور السياسية يتجاهل حقائق بدهية، وهي أن التغيرات الأدبية لا تواكب التغيرات السياسية بهذه البساطة المباشرة. وعلى الرغم من ذلك فإنا واجدون في المكتبة العربية

كُتُبًا لا تقع تحت حصر تحمل عناوين مثل «الأدب الأموي» و«الأدب في العصر العباسي» وما أشبه ذلك، متّخذة من الحدود الزمنية إطارًا لمعالجة الأدب. والواضح أن هذا التقسيم مُقْحَم على الأدب ومفروض عليه من خارجه، حتى إن الرافعي – رحمه الله – وهو من أوائل من فطنوا إلى عيوب هذا المدخل كان يسميه «تقسيطًا» للأدب على عصور التاريخ.

وأُريد هنا أن أعطي صورة مقابلة لمعالجة اللُّغويين للتطوّر اللُّغوي، في ما أطلقوا عليه عِلْم اللُّغَة التاريخي، فهم يركزون على ملاحظة تطوّر النظم اللُّغوية من داخلها، وإن كانوا لا يغفلون ما يقع لها من مظاهر التغير بحكم العوامل الخارجية، كالغزو والحروب والصِّلَات الثقافية، وهو ما لم ينتبه له دارسو الأدب، حين ألقوا بكل ثقلهم وراء تتبّع العوامل الخارجية، فلم يعيروا قضايا البنيةالداخلية أدنى اهتمام. وهكذا نجد مكتبة الدِّراسات الأدبية العربية زاخرة بعناوين من مثل «فلان: عصره وحياته» أو «فلان: حياته وشعره». ونجد أكثرها مخيبًا لتوقعات القارئ؛ إذ يسرف أصحابها إسرافًا شديدًا في العناية بالإطار التاريخي، ويهملون ما نعده المهمة الأُوْلَى لدارسي الأدب، وهو العناية بالتحليل الداخلي للنصّ.

وثمّة اتّجاه ثالث له أنصاره بين الباحثين هو الاتّجاه السيكولوجي. والحق أن المنفعة الأُوْلَى من أعمال هذا الاتّجاه في دراسة الأدب هي لِعِلْم النَّفس أصالة، وقد تكون للأدب تبعًا. ونشير من قبيل التوضيح، إلى استخدام بعض المقولات النفسية الشائعة في مثل هذا النوع من البحوث، كالعقدة النفسية والحافز والتعويض وأنماط الشخصية، فكل أولئك – إذا سلمنا بجدواه العلمية في هذا المجال – قد يزيدنا معرفة

بالأديب، ولكنها لا تفيدنا معرفة مباشرة بالأدب من حيث هو. وكثيرًا ما نجد في هذه الدِّراسات نوعًا من التحليلات الجاهزة، تغطي الاحتمالات المختلفة، ففي دراسة للصُّوَر البصرية عند شاعر كفيف كأبي العلاء، يجد الباحث نفسه بين احتمالين: إمّا أن يشيع هذا النوع من الصُّوَر، وإمّا أن يقل أو ينعدم. فعلى الاحتمال الأَوَّل عِلّة شيوعها هي التعويض عن فقدان حاسة البصر، وعلى الثاني يكون فقدان البصر علّة قلتها أو انعدامها. وهكذا يكون لدى الباحث تحليل وتعليل جاهزان لكل حال مما يمكن للقارئ أن يتوقعه سلفًا.

ونأتي إلى المنظور الاجتماعي للمشكلة أو ما يُسمَّى عادة بسوسيولوجيا الأدب. إن الأديب فرد في مجتمع، ومن الطبيعي أن يكون له انتماؤه الطبقي أو إلى المؤسسات الاجتماعية، وأن يسهم ذلك في تشكيل نظرته إلى الحياة والناس. غير أن تحديد الانتماء الاجتماعي للأديب قد يفيدنا في فهم الشرارة الأولى التي تنقدح في ذهنه لبداية تخلق العمل الأدبي، أو ما يمكن تسميته بالتوجّه الأَول نحو التجربة أو الفكرة. وتختلف المعايير اختلافًا جوهريًّا إذا ما كان هَمّنا الأَوَّل هو فحص فنية الأدب وتقويمه؛ إذ إن الأدب لا يسمو فنيًّا بالطبقة ولا ينحدر بانحدارها، ولا يقوى بقوة القضية الاجتماعية ولا يضعف بضعفها، فالجهة منفكة بين هذه العوامل وأدبية الأدب، ونجد مصداق ذلك في كثير من الشعر الاجتماعي الذي يصب في قوالب تقريرية أو وعظية؛ أو يأتي في هيئة شعارات ولافتات تتّخذ لبوسًا أدبيًّا، مما يهبط بقيمته الفنية هبوطًا واضحًا.

وإذا استبعدنا أثر الانتماء الاجتماعي على جودة العمل الأدبي أو

رداءته، وهي بدهية لا تحتاج في رأينا إلى نقاش، لاحظنا أيضًا ظاهرة خيانة الأديب لطبقته وتخليه عن قضاياها، ظاهرة شائعة في تاريخ الآداب، ولعلَّ «تولستوي» الأديب الروسي الشهير من أظهر الأمثلة على ذلك. والحق أن استخدام العمل الأدبي وثيقةً اجتماعيةً – حتى على فرض جدواه – إنما يهم في المقام الأول – من يستخدم الوثيقة وهو عالِم الاجتماع، أما دارس الأدب فمهمته الأولى هي دراسة الظاهرة الأدبية من خلال النصوص. ومع ذلك فإن علماء الاجتماع عليهم أن يتنبهوا إلى كثير من المحاذير التي تحيط باستخدام نصوص الأدب وثيقةً اجتماعيةً. كما أن كثيرًا من الكُتّاب من تكون انتماءاته الاجتماعية وأعماله الأدبية – كما ذكرنا على طرفي نقيض، ومن يكون أدبه انعكاسًا شائهًا أو مبالغًا فيه للواقع الاجتماعي، كما نرى في أدب المنفلوطي على سبيل المثال. ويلاحظ أيضًا أن موقف الأديب من ثقافة المجتمع وضغوطه قد تأتي في هيئة تكيّف واستجابة أو في صورة رفض ومقاومة، وقد نلتقي في مثل هذه الحال بنوع من التحليلات والتعليلات الجاهزة التي سبق أن عرضنا لمثلها في حديثنا عن الاتّجاه النفسي. ونضيف هنا إلى كل ما سبق أن الأدب ليس كلّه صالحًا لأن يقدم للباحثين الوثيقة الاجتماعية؛ إذ يقع كثير منه خارج حدود القضايا الاجتماعية. وفي ذلك يتخلّف مبدأ الرَّبط السببي ما بين هذه القضايا وكثير من الأعمال الأدبية.

وتقدّم لنا قضية الأفكار أو المضمون الفلسفي المشكلة نفسها، ذلك أن ارتفاع القيمة الفلسفية في عمل أدبي لا يعني بالضرورة ارتفاع القيمة الفنية، وعكس ذلك صحيح أيضًا. وكذلك لا يمكن الحكم على جودة الأدب أو رداءته بثورية الفكرة أو تقليديتها؛ فقد تكون القصيدة ذات

المضمون الفكري التقليدي أعلى كعبًا في باب الفن من أخرى غيرها تفوقها في المضمون وتقع دونها في فنية البناء. وصحيح أن فهم بعض المذاهب قد يكون لازمًا أحيانًا لفهم ما يصدر عنه من أدب، ومثال ذلك الأدب الصوفي الذي لا يمكن فهم رموزه على وجهها دون أن نكون على معرفة بالتصوُّف. ولكن الحقيقة التي يجب تأكيدها، أن الأدب لا يكون أدبًا بما فيه من أفكار، كما أن أدبية الأدب ليست منوطة بالقيمة الفكرية للنَّص، بل بالتركيب اللُّغوي الذي يصوغه ويُقدمه لنا الأديب.

ويلاحظ أيضًا، أن كثيرًا من الاقتناعات الفلسفية عند الشعراء - مثلًا - تتغيّر أحيانًا من النقيض إلى النقيض، ونجد مصداق ذلك في لزوميات المعري وفي شعر إيليا أبي ماضي، الذي شاعت تسميته بشعر التفاؤل، حيث يجتمع في شعره أبيات من مثل قوله:

قال: «السماءُ كئيبةٌ» وَتَجَهَّمَا قلت: ابتسمْ. يكفي التجهُّم في السما

أو قوله:

أَيُّهذا الشَّاكي وَمَا بِكَ داءٌ كَيفَ تَغْدُو إِذَا غَدَوْت عَلِيلا!

مع أبيات أخرى هي غاية في التعبير عن الحزن والقنوط كقوله:

أكذا نموت وتنقضي أحلامنا في لحظة وإلى التراب نصيرُ؟

وتموج ديدان الثرى في أَكْبُدٍ كانت تموجُ بها المُنَى وتَمُورُ

ومثل هذه الحالات تضع في موضع الشك فكرة ثبات الفلسفة التي صدر عنها الأديب في ما يكتب.

وحاصل ما سبق أن الجامع في كل هذه الاتّجاهات التي عددناها، هي كونها **دراسات عن الأدب وليست في الأدب**، وفيصل التفرقة بينها

وبين الاتّجاهات الداخلية هي أنها دراسات للمقام أصلًا وللمقال تبعًا، ومن هنا نتوقع أن تُغْبَنَ أدبية النص الأدبي في مثل هذه الدراسات إلى حد كبير. وهذه الاتّجاهات الخارجية تفسر أي شيء إلَّا القضية المركزية وهي: لِمَ كان هذا الكلام أدبًا؟ ولِمَ يتأثَّر المتلقى به ويستجيب له بما يفوق استجابته لغيره من أنواع الكلام؟ وهذا كله ما ينبغي أن يكون هو القضية الجوهرية في دراسة الأدب.

وإذا انتقلنا من الدِّراسات الأدبية المتعلّقة بالمقام إلى ما يتعلق منها بالمقال، فلا بُدَّ أن نتذكّر جيّدًا أن **العمل الأدبي «فن لغوي»** وأنه بذلك من أهم مباحث عِلْم اللُّغَة ، وأن هذا العِلْم – بهذا الاعتبار – ليس واغلًا أو متطفلًا على دراسة النص الأدبي.

ولا شك أن الدِّراسة اللُّغوية للنَّص الأدبي دراسة لها تقاليد عريقة، ولكنها تنظر الآن بمنظور جديد في ضوء تقدّم علم اللُّغَة أو دراسة اللِّسانيات كما تُسَمَّى في بعض البلدان العربية. ونحن نعلم أن الفكرة المركزية في معظم الاتّجاهات اللُّغوية السائدة في الحديث هي فكرة «البنيوية». وقد كان عِلْم اللُّغَة الحديث – كما هو معروف – هو المُصَدِّر الأول لفكرة البنيوية ومقولاتها إلى سائر العلوم الاجتماعية كعِلْم النَّفس، وعِلْم الاجتماع، وعِلْم الثقافة الشعبية «الأنثروبولوجيا» والفلسفة، وذلك حين تبنَّى عِلْم اللغة فكرة البنيوية، وقدَّم نموذجًا للمعالجة البنيوية للظواهر، تم احتذاؤه في جميع العلوم الاجتماعية الأخرى.

والمعالجة البنيوية – بطبيعة الحال – على درجة من الصعوبة مقررة ومعترف بها، وتعود صعوبتها إلى أن البنية ليست أمرًا موجودًا في

صميم الأشياء، ولكنها مبدأ عقلي يفسّر النظام والعلاقات، ومن ثم يمكن أن يكون أي شيء خاضعًا للتأمّل البنيوي، كما يمكن للظاهرة الواحدة أن تُصاغ بنية العلاقات فيها بِطُرُق مختلفة. وتبدو سيطرة فكرة البنيوية-بوصفها فكرة محورية في جميع اتّجاهات عِلْم اللُّغَة الحديث - واضحة حين نلاحظ أنه حتى المدرسة التحويلية التوليدية التي جاءت لتعارض مقولات البنيويين الوصفيين الأساسية، لم تنج هي أيضًا من أن تحسب في عداد الاتّجاهات البنيوية عند «جان بياجيه»، إذ سمّاها «البنيوية التحويلية» مقررًا أن «تشومسكي» زعيم هذه المدرسة. وإن اهتم بالجانب الإبداعي في الظاهرة اللُّغوية - لم يهجر فرضيات البنيويين هجرًا تامًّا، وأنك لا تستطيع أن تفهم اتّجاه تشومسكي على وجهه الصحيح إلّا من خلال نقده للمدارس البنيوية.

ويستبين من ذلك أن عِلْم اللُّغَة الحديث ليس عِلْمًا واحدًا مُتجانسًا كما يتصوّره الكثير، ولكنه يعج بالاتّجاهات المتعارضة والمتعدّدة، كما أن الإلمام بمصطلحاته أصبح مهمة شاقّة، وتقنيات البحث تختلف اختلافًا مُبينًا من مدرسة إلى مدرسة. بَيْدَ أني لا أَوَدُّ أن أجعل من هذه الحقيقة مُتَّكَأً أستند عليه، لكي أقدم معالجة سطحية لعطاء الاتّجاه اللُّغوي في النَّقد الحديث، وأرجو ألّا يكون في تتبع المصطلحات والمفاهيم اللُّغوية بعض العنت لمن لم يعتدها.

نُقرر ابتداء وجود قواسم مشتركة بين الاتّجاهات اللُّغَوية على اختلافها؛ فجميع هذه الاتّجاهات على اتّفاق بشأن طبيعة اللُّغَة المتغيرة، وعلى أنها تتكوّن من نُظُم وأنساق، وعلى أن ارتباطها بالعالَم الخارجي ارتباط عُرفي، وعلى أن كُلّ لُغة - مهما تكن - ذات صورة قابلة للتحليل بِطُرُق تتباين من مدرسة إلى مدرسة. وهذا الاتّفاق على الحقائق السالفة

الذِّكْر لا ينبغي أن يحجب عنّا اختلافها وتباينها في كثير من الجوانب النظرية والتطبيقية. ويزيد الأمر صعوبة وجود عدد من الأسباب أدَّت إلى استبعاد اللُّغَويين للنَّص الأدبي من مجال دراستهم. وأُلَخِّص هذه الأسباب تلخيصًا سريعًا فأقول: إن عِلْم اللُّغة الحديث كان ردّ فِعل للأعراف والتقاليد والمقولات العلمية التي كانت سائدة في دراسة اللُّغة إبّان القرن التاسع عشر. وقد كانت هذه التقاليد تقدّس النص المكتوب وتسقط اللَّهجات الحيَّة من مجال اهتمامها. وباتّجاه اللُّغَويين إلى دراسة الواقع اللُّغَوي ابتعدوا عن دراسة لُغة الأدب. وشجعهم على ذلك انغماسهم في دراسة لُغات الهنود الحُمر التي لم تكن مكتوبة مقيدة، وإحساسهم – أحيانًا – بالتعالي على الدَّرس الأدبي، وعَدِّهم إيّاه نوعًا من الدَّرس الانطباعي الذاتي الذي يفتقد في رأيهم موضوعية العِلْم وصرامته.

غير أن عددًا من نُقّاد الأدب بدأوا يحسُّون ضرورة الاهتمام بِلُغة النُّصوص في العملية النقدية، وسعوا إلى توثيق صِلَتهم بالدِّراسات اللُّغوية الحديثة، وقد استجاب بعض عُلَمَاء اللُّغة بدورهم على نحو أدَّى إلى إعادة تقويم موقفهم من دراسة الأدب، وانتهى الأمر إلى اتّفاق بينهم على أن النَّص الأدبي هو نمط من أهم أنماط الاستعمال اللُّغَوي، وهذا ما يجعله حقيقًا بالاهتمام، وقد أدَّى ذلك بدوره إلى تطوّر ملحوظ للدَّرْس اللُّغوي الأدبي والأُسلوبي. وكان للناقدين الشهيرين «ريتشاردز» و«رانسوم»، وهما من أعلام النقد الشكلي و«النقد الجديد» فضل واضح في وضع القضية على هذا النحو الذي أسلفنا بيانه.

أعود الآن إلى فكرة صعوبة المعالجة البنيوية للظواهر وخطورتها،

فنزيدها إيضاحًا بما ورد في كتاب «البنية» **للدكتور زكريا إبراهيم** حيث يذكر أن أكبر خطر تعرَّضت له البنيوية هو أنها أصبحت «موضة فكرية» وأن هذه الموضة الفكرية لا يهم أن تهاجمها أو تمدحها، وإنما الذي يبرزك أن تتحدث عنها بأي الأشكال، يقول الكاتب: (**لعلَّ أسوأ ما تعرضت له البنيوية في الأيام الأخيرة هو ولع الكثيرين من أدعياء العِلْم والفلسفة بإقحام كلمة البنية بمناسبة وغير مناسبة، حتى لقد أصبح في الكثير من الاستعمالات المعاصرة لهذه الكلمة إبهام أو تعمية، وكان فيها من «السحر» أكثر مما فيها من «علم»**). وتتكرر هذه الفكرة في غير موضع من الكتاب.

وإذا كان تحديد مفهوم «البنية وطبيعة المعالجة البنيوية» من القضايا العِلْمِية الخطيرة في المجال الفلسفي، فإنها لا شك أشدّ صعوبة وأعسر منالًا في مجال دراسة البنية اللُّغوية، وإذا استحضرنا ما سبق أن ذكرناه من تعدّد الاتّجاهات والمدارس اللُّغَوية، أدركنا أنّه لا بُدَّ عند الدِّراسة اللُّغَوية للنَّص الأدبي من تحديد «الطِّراز اللُّغَوي» الذي يتّخذ إطارًا نظريًّا للدِّراسة، سواء أكان طِرازًا بنيويًّا وصفيًّا أم تحويليًّا أم طرازًا تقليديًّا..إلخ. ولا بُدَّ كذلك من الوصول إلى مستوى معيَّن من القُدْرة على التصنيف والتحليل وإجادة تقنيات البحث. وذلك كله يصعب أن يتاح لغير المُخْتَص. ولا ينبغي – مع ذلك – أن تثنينا صعوبة هذا العمل، عن مكابدة مشاقه واجتناء ثماره العِلْمية الطَّيِّبَة وهي كثيرة متعددة المجالات، ونشير إلى أهمها في ما يأتي:

أولًا – استخدام نتائج عِلْم اللُّغَة التاريخي في تأويل النُّصوص الشعرية القديمة؛ إذ من المعروف أن اللُّغَة بنظمها الصوتية والصرفية

والنَّحوِيَّة في حالة تغيّر مستمر، وأن مباني الكلمات ومعانيها تتغيّر من عصر إلى عصر. وعِلْم اللُّغة التاريخي هو المرشح لتحديد هذه التبدلات، والإفادة في تحديد انعكاسها على المباني اللُّغَوِيَّة للأدب. ويمكن أن نضرب المثل في هذا المجال بكلمة «الشرق» في قول «شوقي»:

نَصَحْتُ ونحن مختلفون دارًا ... ولكنْ كلُّنا في الهَمّ شَرْقُ

أو قول «حافظ»:

طَمَعٌ ألقى عن الغرب اللِّثَامَا ... فاسْتَفِقْ «يا شرقُ» واحذرْ أن تناما

وسنلاحظ أن مدلول هذه الكلمة في جيل الشاعرين لا ينطبق تمامًا مع مدلولها في عصرنا. دعك من الشعر الجاهلي والشّعر القديم في عصوره المختلفة مما لا تسعفنا فيه المعاجم وحدها. وأودّ هنا أن أشير إلى دراسة قيمة للعالِم الجليل الأستاذ محمود محمد شاكر حول القصيدة المنسوبة إلى «تأبّط شرًّا» التي مطلعها:

إنّ بالشِّعْبِ الَّذي دُونَ سَلْعٍ ... لَقَتيلًا دَمُهُ مَا يُطَلُّ

حيث استخرج الباحث معاني لعدد من كلمات القصيدة لم ترد في المعاجم، واستشهد لها من حُرّ كلام العرب. ويزيد من صعوبة الأمر أن دلالة الكلمة في الشعر لا تنحصر في دلالتها المعجمية فحسب، وإنَّما هي أوسع من ذلك بكثير.

ثانيًا - استخدام مقولات عِلْم اللُّغَة وتقنياته التحليلية في الدِّراسة العِلْمية لِلُغَة الأدب، وتطوير هذه التقنيات بما يتناسب مع المادة المدروسة. والهدف من هذه الدِّراسة هو الكشف عن الخَوَاص التي تجعل من اللُّغَة لُغَة أدبية. ولا شكَّ أن هذه الخواص ليست طارئة على النّص

من خارجه، ولكنها باطنةٌ فيه. وتتمثَّل في أنماط المغايرة (أو الانحراف أو المفارقة) التي تختلف بها هذه اللُّغة عن لُغَة الاستعمال العادي.

ثالثًا - المشاركة في تقديم بديل عِلْمي لفكرة الفصل بين الشكل والمضمون، تلك الفكرة التي رزح تحتها البحث الأدبي أمدًا طويلًا ولا يزال. ويتمثَّل هذا البديل في تقديم طاقم متكامل من تقنيات التحليل، تغطي المستويات المختلفة لِلُغَة النَّص صوتيًا وحرفيًا ونحويًا ودلاليًا، وبذلك يصبح النَّص مثل شُعاع الشَّمْس بعد تمريره من خلال منشور ثلاثي، ليُحَلَّلَ إلى ألوان الطيف المكونة له.

رابعًا - دراسة تميّز الأساليب الفردية للمنشئيَن والظواهر الأُسلوبية في العصور المتعاقبة، ويضطلع بهذه المهمّة عِلْم الأُسلوب بمنهجيه الوصفي والتاريخي، وبفروعه المختلفة التي تشمل:

1 - عِلْم الأُسلوب التعبيري؛

ويدرس العلاقة ما بين النَّص والمنشئ.

2 - عِلْم الأُسلوب التأثيري؛

ويدرس العلاقة ما بين النَّص والمتلقي.

3 - عِلْم الأُسلوب الموضوعي؛

ويرى أتباعه أَنْ يُعْزَل كِلَا طرفي عملية التواصل الأدبي وهُما المنشئ والمتلقي، ويكون التركيز على دراسة النَّص بالاستعانة بمناهج التحليل اللُّغَوي وتقنياته والعلوم الأُخرى، كَعِلم الإحصاء وعِلْم النَّفس وغيرهما.

وأودُّ الآن أن أسوق مثالًا توضيحيًا لبيان بعض الكيفيات التي

تعالج بها نصوص الأدب. واسمحوا لي أن أختار هذا المثال من الشعر، وذلك لأن الجانب اللُّغَوي في الشِّعر أكثر بروزًا منه في غيره من فنون القول، ولأن الأدب الموضوعي سواء أكان مسرحيًّا أو روائِيًّا، يشتمل على عناصر أخرى كالشخصيات والأحداث، مما لا يتَّسِع الوقت لتناوله من جميع جوانبه. هذا وإن كان ما سنقوله عن القصيدة يصدق في أساسياته على لُغة الأدب بعامّة. وقبل أن أخوض في التفاصيل أُنَبِّهُ إلى أن ما سأعرضه ليس إلَّا إحدى كيفيات الدِّراسة، وأن هذه الكيفيات تتنوّع تنوعًا عظيمًا تبعًا لتعدد الاتّجاهات والمدارس اللُّغَوِيَّة. ومن ثم ينبغي ألَّا يفهم ما يأتي من عرض على أنه المفتاح السحري الوحيد لحلّ قضية الدِّراسة اللُّغَوِيَّة لنصوص الأدب.

تتحدّد بنية القصيدة ودلالاتها بنوعين من العلاقات: علاقات بالعالَم الخارجي وعلاقات أخرى تشكّل البنية الداخلية للقصيدة، فأمّا علاقاتها بالعالَم الخارجي كَما قُلْنا، فهي علاقاته بالفرد المنشئ والمجتمع والبيئة المحيطة، وغير ذلك من الجوانب التي أشرنا إليها. وأما العلاقات الداخلية فتشمل علاقات العناصر اللُّغَوية المكوّنة لبنية النص بعضها ببعض. ولا شك أن القصيدة إنما تكتسب خاصيتها الشعرية لا بما تشير إليه في العالَم الخارجي، ولكن بفضل الكيفية التي تتشكَّل بها العلاقات اللُّغَوية الداخلية في بنية القصيدة.

وحين قُلنا إن دراسة الأدب من الخارج ركَّزت على المقام أولًا وعلى المقال تبعًا، فإننا نمهد بذلك إلى نوع من الدِّراسة اللُّغَوية تنعكس به وضعية القضية، فيكون التركيز على المقال أصالة وعلى المقام تبعًا، أو – بعبارة أخرى – أن تقتصر عنايتنا بعناصر المقام على ما يفيد منها

فائدة مباشرة في دراسة المقال. وهذا النوع من الدِّراسة صالح للكشف عن «شعرية» البناء اللُّغَوي، تلك الخاصية التي تدركها في جميع أنماط الشعر، سواء أكان موالًا شعبيًّا أم شِعْرًا نَبَطيًّا أم معلّقة من معلّقات العرب في الجاهلية، أم قصيدة لشاعر عربي معاصر. ولنتتبع ذلك في الخطوات الآتية:

أوّلًا - تبدأ مهمة الباحث - في هذا المثال الذي نسوقه - بالكشف عن العناصر اللُّغَوية الأولى، التي تتكون منها القصيدة بدءًا من الحروف، وتقابل ما يسمّى في عِلْم الأصوات (بالفوينمات)، ثم الوحدات الصرفية «المورفيمات»، ثم نماذج التراكيب الأساسية «على مستوى النَّحْو» وكل هذه العناصر تشكّل الخيوط الأُوْلَى التي يتم منها نَسْج القصيدة سدى ولحمة.

ثانيًّا - ينتقل الباحث في الخطوة التالية إلى تحديد التكرارات التي ترد بها هذه العناصر. والتكرارية هي الخاصية الجوهرية التي تمتاز بها لغة الشعر من لغة الاستعمال العادي، وقد يظهر التكرار للكلمات على نحو مباشر كما في قول شوقي في وصف الحروب العثمانية:

كَأَنَّ الوَغَى نَارٌ، كَأَنَّ الرَّدَى قِرىً ... كَأَنَّ وراءَ النَّارِ حاتمَ يَأْدِبُ
كَأَنَّ الوَغَى نَارٌ، كَأَنَّ جنودنا ... مَجَوسٌ إذا ما يَمَّمُوا النارَ قَرَّبُوا
كَأَنَّ الوَغَى نَارٌ، كَأَنَّ بني الوَغَى ... فَرَاشٌ لهم في مَلْمَسِ النّارِ مَأْرَبُ

غير أن الكشف عن خاصية التكرارية كثيرًا ما يحتاج إلى خطوات تحليلية لغوية وإحصائية معقّدة. كما أن الباحث قد يلجأ إلى استبعاد بعض العناصر من التحليل، إذا اكتشف أن لها طابعًا عَرَضِيًّا تَحْكُمُه

المصادفة. وقد يرى من الأفضل التركيز على عناصر بعينها، تظهر قيمتها ودلالتها القوية على إسباغ خاصية «الشعرية» على القصيدة. ولأن للباحث في هذه الحال أن يرصد هذه التكرارات على محورين مختلفين ولكنهما متكاملان: هما محور الزمان مرتبطًا بمواطن الإيقاع، ومحور المكان مرتبطًا ببداية البيت أو نهايته أو حشوه أو بداية المقطوعة أو نهايتها.. إلخ.

ثالثًا - يلي الخطوة الثانية تحديد صُوَر الانتظام التي يقع بها التكرار، فقد يتّخذ التكرارُ شكل علاقة معينة ما بين عنصرين من عناصر القصيدة أو صورةَ تكرارٍ لعلاقة معيّنة، تربط ما بين تكرارين مختلفين أو أكثر.. وهكذا.

وباكتشاف الانتظام أو نماذج الانتظام نخطو خطوة جديدة نحو اكتشاف النماذج والأنساق السائدة في القصيدة، من خلال الإطار الذي يحكم التكرار أو الانتظام، سواء أكان إطار البيت أو القطعة أو «الكوبليه». وقد يُستعان في تحديد الإطار بالتحليل الخارجي المعتمد على المقام أو الأغراض.

ويلاحظ أن القصيدة تتلاحم من أول كلمة فيها إلى نهايتها، بوسائل للربط يصطنعها الشاعر، تتمثّل في التكرار والانتظام. ولكن الشاعر قد يعمد قاصدًا إلى قطع التكرارية وكسر رتابتها، بسبب من العلاقة النفسية التي تحكم صِلَته بجمهوره. وبيان ذلك أن التكرار إذا زاد عن حدّه توقع الشاعر من جمهوره الملل، كما أن الجمهور ينتظر في الوقت نفسه من الشاعر أن يكون منتبهًا لهذه الحقيقة. وحين يستجيب الشاعر الاستجابة المناسبة تعود الحيوية إلى كليهما، ويشتد تأثير القصيدة على متلقيها

ويقوى. ومن هنا نجد أن للكلمة النافرة الغريبة قيمة في البنية اللُّغَوية للقصيدة، لا تقلّ عن الكلمة المقبولة. ولتوضيح ذلك نسوق مثالًا من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ﴾ [النجم: ٢٢]. وهذه الكلمة لم ترد في القرآن الكريم كلّه إلَّا مرة واحدة وفي هذا الموضع بعينه. وقد جاءت متّسقة مع الفاصلة القرآنية في السورة، كما أدَّت مهمة كبيرة لتحول دون رتابة التكرار، وتحقق المفاجأة والإغراب والإطراف للقارئ، فيستوفز ويستعيد انتباهه ويزداد ارتباطًا بالنَّص.

ومن الأهمية بمكان أن يلاحظ الباحث العلاقات المتبادلة بين العناصر اللُّغَوية للقصيدة على محورين: أحدهما أفقي تلاحظ فيه علاقة العنصر بما جاوره من عناصر، ويمكن أن تسمّى بعلاقات الحضور، وثانيهما المحور الرأسي، فتلاحظ فيه علاقة العنصر الموجود بالعناصر الأخرى الغائبة، والتي كان يمكن أن تحل محلَّه، أي بوصفه واحدًا من بين مداخل أخرى مطروحة للاختيار. وتوضيحًا لهذه الفكرة نمثل بقول شوقي: «**وُلِدَ الهُدَى**»، ففيه تظهر علاقة الإسناد بين الفعل «وُلِدَ» المبني للمجهول، ومفهوم مجرّد وهو «الهُدَى». أما بدائل هذا التعبير على المحور الرأسي وهو ما سميناه بعلاقات الغياب، فتتمثل في استخدام الشاعر للفعل «وُلِدَ» بدلًا من «ظهر» أو «بزغ» أو «انتشر» أو غير ذلك من الألفاظ. وهكذا يتحدَّد النَّص بما هو موجود وبما كان يحتمل وجوده فلم يوجد. يفيدنا اعتبار النوع الأول من العلاقات في دراسة الاقتران اللفظي، وهو مدخل لغوي حل كثيرًا من مشكلات المجاز وتحديد مفارقات التراكيب ودراسة الصورة الشعرية، وتحديد توجّه الشاعر وبصماته الأُسلوبية، من خلال علاقات الإسناد والمجاورة.

والآن وقد أوشكت على الانتهاء، أُحِبُّ أن أختم حديثي بكلمات قليلة أُجيب فيها على سؤال جوهري هو:

لماذا الاتّجاه اللُّغوي في دراسة الأدب؟

والحق أن الفائدة الأساسية من هذا الاتّجاه، تكمن في أنّه ركَّز على المشكلة التي تجاهلها الدّارسون زمنًا طويلًا، وهي مشكلة تفسير فنيّة الأدب الذي هو – كما ذكرنا – فنّ لغوي. وقد يُقال: إن ثمة اتّجاهات نقدية اهتمّت بِلُغة النُّصوص. وهذا صحيح، بَيْدَ أن الاتّجاهات النقدية التي اهتمَّت بِلُغة النُّصوص عجزت بوسائلها النقدية الخالصة عن مواجهة المشكلة، وحين يقول **ريتشاردز** مثلًا: «**إن القصيدة تجربة قارئ من النوع الجيّد**»، فإنه يوقع قارئه في حيرة شديدة، فمن ذا الذي يحدد النوع الجيّد من القُرّاء؟ وما السلطة التي يمكن أن نعطيها مشروعية إصدار الحُكْم في هذا الشأن؟ إن انضباط الأحكام مقرون بانضباط المعايير المستخدمة، ومن ثم فإن المعالجة اللُّغَوية هي المرشحة لمواجهة ذاتية الأحكام وفوضى المصطلح، واستبعاد المصطلحات المفرغة من مدلولاتها كالقول بجزالة القصيدة ورصانة ألفاظها ومتانة سَبْكها.. إلخ. من غير تحديد مفهوم هذه المصطلحات، وفي غياب معيار واضح يتّخذ أساسًا للحُكْم عند الاختلاف.

إن الذَّوق – كما نعلم – يتغيّر بين الأفراد، بل عند الفرد الواحد تبعًا لحالاته النفسية ومراحل عمره. وكلنا ربما سالت دموعه في صدر شبابه عند قراءة النظرات والعبرات، وما أظنّ مثل ذلك يحدث لو أعاد قراءتها عند اكتهاله. إن التذوُّق وسيلة للاستمتاع، ولكن من الصعب

اعتماده أساسًا للدِّراسة. وأن الأدب فن، **ولكن دراسة الأدب ينبغي أن تكون عِلمًا.**

وبدهي أن دعوتنا هذه ليست دعوة إلى إغفال الذَّوق ولكنها دعوة إلى «**عقلنة الذَّوق**»، أي إلى الكشف عن الأُسس العقلية للأحْكام التذوقية. وأُشير في هذا المجال إلى أن بعض الاتّجاهات الأُسلوبية قد أعلت من شأن الأحكام التذوقية، حيث ينادي عالِم الأُسْلُوب الفرنسي «ريفاتير» بوجوب انطلاق البحث الموضوعي لِلُغة النَّص من مُنْطَلق الأحكام التذوُّقية التي يبديها المتلقي حيال النَّص.

ماذا عن الوضع الآنيّ لمكتبة الدِّراسات اللُّغوية العربية؟

الحق أن الوضع بعيد كُلَّ البُعْد عن الصورة التي يتمنّاها كل محبّ لِلُغته وثقافته وأدبه. لقد وصلت الدِّراسات الأدبية إلى طريق يكادُ يكون مسدودًا، حيث تسود الدِّراسات الخارجية في أشد صُوَرها سذاجة. وتشترك هذه الدِّراسات في مواصفات عامة، كحشد النُّصوص والاستكثار منها دون تحليل عِلْمي، والانتقال بين النُصوص لأدنى ملابسة وبطُرُق مُبْتَسَرة في كثير من الأحيان، وبلغة غريبة كل الغرابة على لُغة الدَّرس الموضوعي؛ إذ تقوم النُّصوص بوظيفة الشّواهد دون أن تكون بنيتها موضوعًا للتأمّل والنظر.. وكثيرًا ما نجد مؤلفي هذه الكُتُب لا يتورَّعون عن نثر النصوص الشعرية، وهو أمر لا حاجة للباحثين به حتى وإن كان نثرهم أبلغ من شعر الشاعر نفسه، وليس نادرًا أيضًا أن نجد في كتبهم تلخيصًا للأعمال المسرحية والروائية. ولا شكّ في رأينا أن العمل هو العمل وليس ملخصه، وأن معالجة العمل لا يمكن أن تتمّ على وجهها من خلال المُلَخَصَّات التي يُوْردها بعض النُّقاد للشخصيات والأحداث.

لقد عمل الأدب في الدِّراسات الخارجية وصيفة لكل عِلْم، فأصبحت نُصوص الأدب خادمًا للفلسفة ولعِلْم الاجتماع ولعِلْم النَّفْس وللتاريخ السياسي، وتوارت الظاهرة الأدبية بالحِجاب حين انحسرت الدِّراسات الداخلية.

ونحن نلحظ - بالإضافة إلى عقم كثير من الدِّراسات الخارجية السائدة - أن دارسي الأدب المُخْلَصين ما زالوا عازفين - أو عاجزين إن شئت - عن الإفادة من الفِكْر اللُّغَوي المُعاصر، لإثراء مقولاتهم المنهجية وتقنياتهم التحليلية. كما أن أكثر الدَّارسين اللُّغَويين قد شغلوا بمشكلات عِلْم اللُّغَة الخالِص عن الإسهام في مجال درس النَّص الأدبي، حتى إن عِلْم اللُّغَة الحديث نفسه لا يزال غريبًا على الحياة الثقافية، وعلى دراسة اللُّغَة العربية، بَلْهَ دراسة الأدب العربي.

لكني أودُّ أن أورد في ختام حديثي إشارات سريعة تدلُّنا على ما يحظى به عِلْم اللُّغَة من مكانة بين العلوم الاجتماعية الأُخرى في أوروبا. يقول الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه «**البنية**» عن **ليفي - شتراوس** الذي يعد بحق شيخ البنيويين المعاصرين: «**لا شك أن زعيم الحركة البنيوية الأنثروبولوجية مدين بهذا المنهج لعِلْم اللِّسانيات عمومًا وعِلْم الأصوات أو «الفونولوجي» عند تروبتسكوي بصفة خاصة. والواقع أن عِلْم الأصوات قد لعب بالنسبة إلى العلوم الاجتماعية نفس الدَّور التجديدي الذي لعبته الفيزياء النووية، بالنسبة إلى مجموع العلوم الدقيقة**».

وهذا ليفي - شتراوس نفسه يقول: «**إنَّ عِلْمَ اللِّسانيات قد قدَّم للعلوم الاجتماعية الأُخرى نموذجًا لا بُدَّ لها من أن تحتذي به**». ويقول

أيضًا: «**إن في وسع البنيوية الجادة أن تركن بكل اطمئنان إلى نتائج عِلْم اللُّغَة من جهة، وبعض نتائج الأنثروبولوجيا من جهة أُخرى، فقد أثبت هذان العِلْمان أنهما أهل لكل احترام**».

ويقول بارث – وهو عَلَمٌ من أَعْلَام النَّقد البنيوي الحديث: «**ما يزال علينا أن نستكشف عَالَم اللغة كما نستكشفُ الآن عالَم الفضاء، وربما أصبح هذان الكشفان هما أهم سِمَة يتميّز بهما عصرنا**».

هذه هي الدعوة التي ندعو إليها الدّارسين، ولعلَّ فيما ختمنا به حديثنا من إشارات عن أهمية اللُّغة كظاهرة وأهمية دراستها بين العلوم الاجتماعية، ما يكون دافعًا لنا إلى إعادة النظر في واقع الدَّرس الأدبي العربي، وإلى إعادة النظر أيضًا في معطيات تراثنا في ضوء ما يتحقق للبشرية من إنجازات عِلْمية خطيرة. وهذا الهدف الثاني هو من الأهمية بمكان، فلقد سُئِلْتُ اليوم من بعض الإخوان: لماذا لا أتناول بالبحث مشكلات في التراث؟ وهل في هذا نوع من التغريب أو الهجرة الفكرية؟

والحق أني على يقين من أن دراسة التراث من الصعوبة والأهمية، بحيث ينبغي على الباحث أن يختم بها حياته لا أن يبدأ بها، لأن الرجوع إلى التراث بعد تسمع لغة العصر وتفهمها، يمكن أن يؤدي إلى نتائج أفضل بكثير مما لو كان المنطلق من داخل التراث نفسه.

وأخيرًا أشكر لكم جميل صبركم، فإني أعتقد أني أطلت، كما أكرر شكري للنادي الأدبي بجدة على إتاحته لي فرصة الحديث إليكم.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

*　　*　　*

المبحث الثاني(*)

العربيـــة:
من نحو «الجُملة» إلى نحو «النَّص»

(*) نشر المبحث أول مرة في الكتاب التذكاري الذي أصدره قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الكويت بعنوان: «الأستاذ عبد السلام هارون: معلمًا، مؤلفًا، ومحققًا» من إعداد وديعة طه النجم وعبده بدوي، جامعة الكويت 1990.



المبحث الثاني
العــربيــــة:
من نحو «الجُملة» إلى نحو «النَّص»

0/1 الفاتحـــة

يشير عنوان هذا البحث، ابتداءً، إلى أن النمط التقليدي السائد في دراسة النحو العربي وتدريسه بمدارسنا وجامعاتنا ليس هو الممكن الوحيد، على ما يعتقده الكثيرون بادي النظر، بل إنه – فيما نرى – ليس إلَّا واقعًا عِلْمِيًّا يمكننا، بل إن علينا أن نتجاوزه، إلى واقع عِلْمِي جديد. لقد استنفد هذا النحو أغراضه، واستهلك نفسه – أو استهلكه أصحابه – درسًا وتدريسًا بعد أن أنضجه أسلافنا حتى احترق، وولجنا به نحن إلى نفق مظلم يستحيل معه أن نضيف إليه جديدًا إلَّا بإدراك هذه الحقيقة.

ثمة، إذن، نمطان من النحو، أما أولهما فنشير إليه في العنوان بمصطلح «نحو الجملة» sentence grammar، وإليه ينتمي النحو العربي بصورته المعروفة. و«نحو الجملة» هو طراز من التحليل النحوي يقيد معالجته بحدود «الجملة» (أو «القول المفيد فائدة يحسن السكوت عليها»)، ويرى فيها أكبر وحدة لغوية يطمح إلى تحليلها وتقعيدها، على خلاف بين المدارس اللِّسانية في مفهوم التقعيد نفسه: أهو تصوّر تنظيمي يقترحه الباحث، مسقطًا إيّاه على المادة اللُّغوية أم هو كشف واستكناه لنظام باطن ومستكن بالفعل وراء ظاهرات السلوك

اللغوي[1]؟ و«نحو الجملة» حين يرى في قواعدها منتهى همّه ومبلغ عِلْمِه، لا يقر للنص بكينونة متميزة توجب معالجة تركيبه معالجة نحوية تستجيب لمقتضيات بنيته، وتكون مؤهلة لتشخيصها ووصفها، وبهذا يقع النص خارج مجال الدرس النحوي. ويبدأ التحليل النحوي باجتزاء الجُمَل. وعزلها تقريبًا عن أفقها السياقي في النص أو الخطاب، ويصبح السلوك اللُّغوي مجرّد تحقيق لا نهائي لعدد من نماذج الجملة، وما على النحوي إلَّا الكشف عن هذه النماذج وتحديد قوانينها الحاكمة على مكوناتها التركيبية ليصير الكلام جميعه قيد الضبط. أما النص فليس إلَّا سلسلة من الجُمَل؛ كل منها يفيد السامع فائدة يحسن السكوت عليها، وهو مجرّد حاصل جمع للجُمَل - أو لنماذج الجُمَل - الداخلة في تشكيله.

ولعلَّ فيما سبق توضيحًا بمفهوم المخالفة لما يراد بمصطلح «نحو النص» الذي وَرَدَ في العنوان قسيمًا لنحو الجُمْلَة. إن «نحو النص»

(1) يرجع الخلاف حول هذه المسألة إلى الخمسينات؛ إذ تشكلت بإزائه مدرستان أُطْلِق على إحداهما God's truth Linguistics ويفترض أتباعها أن اللِّساني إنما يكتشف ببحثه نظامًا حقيقيًا قائمًا في اللُّغَة ، وأن عدم كفاءة القاعدة مرجعه أصلًا إلى سوء الملاحظة أو نقصانها. أما المدرسة الأخرى فتسمى Houcus – Pocus Linguistics وترى في التقعيد النحوي إسقاطًا لنظام أو رؤية عقلية من الباحث على مادة اللُّغَة . وترجع عدم كفاءة القاعدة فيها إلى خلل في المنطق الداخلي للرؤية المقترحة. تراجع هاتان المادتان في:

David Crystal. **"A Dictionary of Linguistics and Phonetics"**. 2nd ed., 1986, Blackwell.

وانظر أيضًا مقدمة ارنست بولجرام لكتابه **"An Introduction to the Spectrography of Speech"** الترجمة العربية لكاتب هذا البحث، مكتبة دار العلوم، القاهرة، 1978م. والعنوان العربي للترجمة هو **«مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام»**. (ثمة طبعة أخرى أحدث للكتاب صدرت عن دار عالم الكتب).

text grammar الـذي نريـده ونـدعو إليـه هـو نمـط مـن التحليـل ذو وسـائل بحثيـة مركبـة، تمتـد قُـدْرتها التشخيـصية إلـى مستوى مـا وراء الجملة، بالإضافة إلى فحصها لعلاقة المكونـات التركيبية داخل الجملة intra - sentential constituents . وتـشمل علاقـات مـا وراء الجملـة مـستويات ذات طـابع تـدرجيّ، يبـدأ مـن علاقـات مـا بـين الجُمَـل intersentential relations، ثـم الفقـرة paragraph، ثـم الـنص text (أو الخطاب discourse) بتمامه.

1/1: ولقد سيطر «نحو الجملة» على صياغة القواعد في جميع لغـات العالم المعروفة في القديم والحديث إلـى يومنـا هـذا بتـأثير مـن التقاليـد الراسخة التي أرسـاها النحـو اليونـاني حـين ارتبطـت الجملـة فـي النحـو بالحُكْم المنطقـي. ولـم يبـدأ الاتّجـاه إلـى «نحـو الـنص» فـي أن يفـرض وجوده إلّا مع بدايات النـصف الثـاني مـن هـذا القـرن، حـين نـشر زيليـغ هـاريس Zellig Harris دراسـتين اكتـسبتا أهميـة منهجيـة فـي تـاريخ اللِّسانيات الحديثة تحت عنوان تحليـل الخطـاب "Discourse Analysis"؛ إذ إنه بهاتين الدراستين «لم يكن أول لساني حديث يجعل مـن الخطـاب موضوعًا مشروعًا للدَّرْس اللِّساني فحسب، بل إنه جاوز ذلك إلى تحقيـق قضاياه التي ضمنها برامجه بتقديم أول تحليل منهجي لنصوص بعينهـا. وقد خرج بذلك على تقليد أرساه بلومفيلد يقضي بـأن «التعبيـر اللُّغـوي المستقل بالإفادة»، أو الجملة، هو ما يهتم به اللِّساني. أما الـنص فلـيس إلّا مظهرًا من مظاهر الاستعمال اللُّغوي غيـر قابـل للتحديـد»[1]، وكانـت

---

(1) Teuon, A. Van Dijk, "Some Aspects of Text Grammar": **A Study in the Critical Linguistics and Poetics**, "Mouton, The Hegue – Paris, 1972, P. 26.

جهود هاريس موضع دراسة ونقد من بعض علماء اللِّسان على اختلاف أجيالهم مثل كينيث لي بايك K. L. Pike، وتيون أ. فان دايك Teyon A. Van Dijk، وتتابعت الأعمال في مجال «نحو النص»، أو ما سمّي باللِّسانيات النصّية textual linguistics، وكان من بين أعلامها هارتمان Hartmann، وجليسون Gleason، وهارفغ Harweg، وشميدت Schmidt[1].

وما بنا في هذه الفاتحة أن نستقصي القول في عرض هذه الجهود وتقويمها، وإن كنا سنعود إليها بالمراجعة في مراحل قادمة من البحث؛ لكي نستظهر ما يمكن الإفادة به في صياغة إطار نظري عربي لنحو النص. وحسبنا هنا أن نستدل بهذه الإشارة على أن نحو النص لم يكن إلَّا أُفقًا من آفاق الدَّرس اللِّساني تجاهله علماء اللِّسان منذ أقدم عصور التفكير اللِّساني إلى بدايات العقود الثلاثة الأخيرة، وأن النقلة الجوهرية لم تتحقق له إلَّا في العقد الماضي على وجه التحديد. ويدل لذلك قول هندريكس Hendrics في دراسة نشرها عام 1967م «إن نحو النص لم يوجد بعد، وأن المحاولات الهادفة إلى تحقيق نظرة نافذة واضحة إلى تراكيب «ما وراء الجملة» لم تبذل إلَّا حديثًا»[2].

وإذن، فليس النحو العربي بِدْعًا في خضوعه المُطْلَق لفكرة نحو الجملة. ومن ثم فإن الإلحاح على ضرورة إنجاز هذه النقلة المنهجية في دراسة النص العربي هو بريء كل البراءة من شبهة الزراية على التراث النحوي العربي أو الإدلال على الأسلاف، وإنما هو ثمرة إجلال لهم، واعتراف بعظمة جهودهم، ورغبة صادقة – إن شاء الله – في أن نعالج

---

(1) Bid, PP. 26 – 31.

(2) Bid, P. 1.

قضايا لغتنا في هذا العصر بمثل الجدية التي عالجها بها الأسلاف في عصرهم. إن مكمن الخطر في قضية النحو العربي يتجاوز انعدام التحليل النحوي للنصوص إلى عدم إحساس الحاجة إليه أصلًا، مع أننا نَنُوطُ بهذه النقلة تحقيق المرجوّ من الخروج بالنحو العربي مما نحسبه أزمة آخذة بخناقة، كابحة لدوره الفاعل في دراسة العربية ونتاجها وإبداعاتها الأدبية، حين ارتبط بغاية ضئيلة نحيفة لا تليق بجلاله وثرائه، ونعني بها عصمة اللِّسان من الزلل؛ وليته قد وُفِّق إلى القيام بها على النحو المأمول.

ونود هنا أن نشير إلى أن الدعوة إلى «نحو النص» قد ترددت في عملين سابقين لكاتب هذه الدراسة، حاول فيهما بيان أهمية «نحو النص» والآمال المعقودة عليه في دراسة العربية وفقه نصوصها؛ فقد بيَّن المؤلِّف في كتاب «**الأُسلوب: دراسة لغوية إحصائية**» كيف استطاعت اللِّسانيات الحديثة «أن تنتقل بوسائلها المنهجية من العمل في إطار «نحو الجملة» sentence grammar – وهو النحو الذي يعتبر الجملة أكبر وحدة في التحليل اللغوي – إلى محاولة ترسيخ نمط جديد من التحليل اصطلح على تسميته «نحو النص» text grammar وهو النمط الذي يعتبر النص كله وحدة التحليل». ورأينا ثمة أن دراسة الأدب العربي ما تزال «بعيدة كل البُعْد عن الإفادة من إنجازات الدَّرس اللغوي المعاصر في هذه السبيل»[1]. أما الإشارة الثانية فكانت في معرض استظهار كاتب هذا البحث لوجوه الافتراق بين البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية؛ إذ عَدَّدَ من بين أظهر هذه الفروق اعتماد البلاغة العربية على نحو الجملة

(1) مصلوح: «**الأُسلوب: دراسة لغوية إحصائية**»، ط 2، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ص 64 – 65.

بما هي نظر في بلاغة الشاهد والمثال، على حين انفتحت أمام الأُسلوبيات اللِّسانية آفاق من البحث لا تحدها حدود بتقدم طرق البحث في اللِّسانيات النصية: «حيث يجري تطوير وسائل التحليل اللغوي وإرهافها ورفع كفاءتها لتكون قادرة على معالجة العلاقات النحوية فيما وراء الجملة، وعلى وصف الخصائص الأُسلوبية التي تحفز الاستمرارية البنيوية للنص structural continuity، ووسائل الربط والسبك الشكلية cohesion والمضمونية coherence. وثمة طرز أخرى لتحليل النص تمد اهتماماتها لتمثل ما هو أوسع مما سلف ذكره بمناقشة النص في سياق الإبلاغ الأدبي poetic communication من حيث إنتاجه production والاستقبال reception، والعوامل الأدبية الاجتماعية sociopoetic والنفسانية psycho - poetic التي تؤثر في النص أو الخطاب»[1]. ولقد مرّت على الإشارة الأولى سنوات تقارب العشر، وكان المرجوُّ أن يكون فيها ما يحفّز همّة الباحثين إلى ارتياد هذا الأفق الممتد بلا نهاية. ولعلَّ في تجديد الذكرى ما ينبّه إلى ضرورة هذا المطلب العلمي الشريف. وما هذا البحث – وما سيتلوه بإذن الله – إلَّا محاولة من كاتبه لإيلاف الباحثين، وإيناس وحشتهم في سبيل عَزّ السالكوها.

2/1 : على أنه لا مندوحة لنا عن تعرف الأسباب التي استيقظت أنظارَ علماء اللِّسان المحدثين إلى فكرة «نحو النص» بعد أن قنعوا طويلًا، كما قنع أسلافهم، منذ نحو الهنود واليونان بحصر مهمة النحو

(1) مصلوح: «**مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية**»، بحث قدم إلى ندوة «**قراءة جديدة لتراثنا النقدي**» جدة، 1988م، ص ص 54 – 55. (نشر البحث في كتاب: «**في البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية: آفاق جديدة**»، دار عالم الكتب، القاهرة، 2010.

في الكشف عن قواعد الجملة؛ فلعلَّ في تعرف هذه الأسباب ما يعين على استبانة المقاصد من تأسيس نحو النص، بوصفه نوعًا من المقاربة اللِّسانية لا يحسن اللجوء إليه إلَّا إذا تحقق به من الفوائد ما لا يتحقق بغيره.

ويأتي في مقدمة الأسباب ما اعترى الدرس اللِّساني مع مطالع القرن العشرين من عزوف عن المعالجة الفيلولوجية للغة النصوص القديمة المدونة، من التفات عنها إلى الوظيفة الاجتماعية للغة، وإلى الدور التواصلي الذي هو جوهر وظيفة اللُّغَة في العمليات الاجتماعية. وقد تبع ذلك قيام اللِّسانيات بدور الرائد لكثير من العلوم الإنسانية؛ وقد ألقى ذلك عليها تبعات منهجية كبيرة. ومن هناك أدرك علماء اللِّسان أن اجتزاء الجُمَل يحيل اللُّغَة الحيّة الطازجة فتاتًا وتفاريق من الجُمَل المصنوعة المجففة أو المجمدة. وهي الصِّيْغَة الغالبة على الشواهد النحوية والبلاغية والأدبية، لا في نحو العربية وحدها، بل في سائر أنحاء اللغات الحصيرة في إطار الجُمْلَة.

ويتّصل بما سبق تلك العلاقة الوثيقة التي ربطت ما بين اللِّسانيات والدرس الأدبي منذ عقود ثلاثة في أوروبا، وترددت أصداؤها في الدراسات العربية منذ أمد ليس بالبعيد. والحق أن مدرستين من أشهر المدارس اللِّسانية الحديثة هما البنيوية السلوكية structural behaviorism والتوليدية التحويلية قد اتفقتا – على الرغم من الاختلافات الأساسية بينهما في الفلسفة والمنهج – على إعراضهما أول الأمر عن الإسهام في دراسة النص الأدبي، وكان ذلك منهما بسبب وقوفهما عند حدود نحو الجملة. ولكن سرعان ما تغير الأمر، والتفتت المدرستان عن التزامهما

الصارم بحدود الدراسة الشكلية لمباني الجُمَل. وبرز من بين علمائهما من تمرد على هذا التقليد الضاغط، فلم يعد النص أو الخطاب في نظرة «بايك» تتابعا مسلسلًا من الجُمَل، ولكنه «مبنى فريد قائم برأسه sui generis»[1]، وأوجب أن يتّسع مفهوم النحو ليصبح مكونًا من مكونات نظرية شاملة تفسر السلوك الإنساني. كذلك أنكر بايك على اللِّسانيين انصرافهم عن دراسة النص الأدبي لصالح نقاد الأدب، مع ما للمعالجة اللِّسانية من أهمية خاصة في تقديم الأساس الموضوعي للأحكام النقدية.

3/1 : والغاية من هذه الدراسة هي تحسس الطريق إلى إطار نظري لدراسة النص العربي. وتشتمل الدراسة على ثلاثة مباحث نعالج في أولها العلّة الغائية لنحو النص، وفي الثاني ماهيته، أما الثالث فهو تقويم للنحو العربي من الوجهة النصية لنحدد أظهر خصائصه التي تقعد به عن استشراف هذا الأُفُق الجديد، والكيفية التي يمكن بها تجاوز هذه المعوقات؛ لنخرج بالنحو العربي من دائرة «قل ولا تقل» إلى آفاق الدراسات النصية التي أصبحت مهوى عقول المشتغلين بعلوم الإنسان عامة، والمشتغلين بدراسة النص الأدبي على الخصوص.

4/1 : هذا؛ ولئن كانت هذه الدراسة تفتتح القول في نمط من النحو لا سابق عهد للعربية به فإنه يلزم أن يكون لها – بإذن الله – بَعْدُ وما بَعْد البَعْد. وما كنت مستطيعًا أن أُخْرِج زُبْدةَ السِّقاء في أول المخض. وأحسب أن في ذلك عُذْرًا كافيًا من وجوه نقص ما منها في هذا المقام بُدّ، ومن مسائل لا تزال في حاجة إلى فضل تأمّل وإنعام نظر؛

(1) Van Dijk, Op. Cit, P. 28.

فعسى أن تنضج الرَّوِيَّةُ فطير الآراء، وأن أستدرك في لاحق بعض ما فرط مني في سابق[1]. ومن الله سبحانه العون، وبه التوفيق.

0/2 نحو النص: مبحث في العلة الغائية

1/2 : ما الغاية من الدرس النحوي؟ – سؤال تختلف عليه الإجابة بين الأنحاء التقليدية والدرس اللِّساني الحديث. لقد وضعت الأنحاء التقليدية الغاية المعيارية نصب عينها، فدارت أكثر تعريفاتها – ومن بينها النحو العربي – على أنه علم يعرف به الصواب والخطأ، وتتحقق به السلامة للكلام كتابة وقراءة. وتبدو هذه الغاية في أشد التعريفات تزمتًّا عند نُحاة العرب عند من يحصر مهمة النحو في «البحث عن أواخر الكلم إعرابًا وبناء»، أو في «التغيرات التي تصيب ذوات الكلم وأواخرها بالنسبة إلى لغة العرب». أما الغاية المعيارية من النحو العربي فقد نص عليها ابن جني (ت. 392هـ) حين قال في تتمة تعريفه للنحو: «فَيَلْحَقُ مَنْ ليس من أهل اللُّغَة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطقُ بها وإن لم يكن منهم، وإن شذَّ بعضهم عنها رُدَّ به إليها»[2].

لذلك كانت الصِّلَة الجامعة بين «نحو الجملة» والأنحاء التقليدية لها ما يسوغها، وكان الارتباط بينهما قائمًا على وجه الحتم واللزوم؛ إذ إن إجادة تركيب الجملة والمعرفة بقوانينها كافية في سبيل تحقيق هذه الغاية المبتغاة بما لا حاجة معه إلى مزيد. أما المناهج والمدارس

(1) كتبت هذه الدراسة في عام 1987م.

(2) ابن جنّي، **الخصائص**: القاهرة، 1952م، 1/34. وانظر أيضًا:
عبد الوارث مبروك سعيد، في **إصلاح النحو العربي: دراسة نقدية**، دار القلم، الكويت، ص ص 1 – 5.

اللِّسانية الحديثة فقد تورّطت في أول أمرها في مفارقة منطقية كادت تبلغ مبلغ التناقض المنهجي. وبيان ذلك أن الغاية المعيارية فيها قد تراجعت لتشغل حيِّزًا محددًا من اللِّسانيات التطبيقية. وبرزت معها إستراتيجية للدرس اللِّساني تفارق الغاية المبتغاة في الأنحاء التقليدية من وجوه كثيرة أهمها: الاتّجاه إلى التنظيمية والتعميم واستكشاف الجوهر الثابت في كل ظاهرة من خلال معالجة التفصيلات والمتغيرات. وقد أدى ذلك إلى أن تكون الظاهرة اللِّسانية في ذاتها وفهم قوانينها وجوامع السنن الحاكمة عليها هي غاية الغايات في البحث اللِّساني. وهكذا اختلفت رؤية العلماء للعالم «فلم يعد العالم خليطًا عشوائيًّا من التفاصيل ولكنه نَسَقٌ (أي كُلٌّ منظم).. وأن اكتمال معرفتنا بالعالم يوجب علينا أن نبحث عن البنية structure في مقابل الفتات atoms. ولقد كان من أبرز مكاسب هذا الاتّجاه ازدهار دراسة اللهجات (أو اللغات الحية المنطوقة) على ما سبق أن بَيَّنا[1] .

نعود هنا إلى إبراز المفارقة التي ميَّزت الاتّجاهات اللِّسانية الحديثة حين تمسكت بنحو الجُملة، واتّجهت في الوقت نفسه إلى تعزيز دراسة الاستعمال الحي للغة والتركيز على دورها التواصلي ووظيفتها الاجتماعية، ومع ما ارتبط بذلك من اعتدادها بفهم ظاهرة اللُّغَة وفض مغاليقها على أنه غاية الغايات في الدرس اللِّساني. إن الفهم الحق

(1) انظر: Milka Ivić, "Trends in Linguistics Mounton", 1970, PP. 69 – 71.
(ظهر الكتاب مترجمًا إلى العربية بعنوان: «**اتجاهات البحث اللِّساني**»، وقد أنجزتُ الترجمة مشاركة مع الأستاذة الدكتورة وفاء كامل، وصدرت عن المجلس القومي للترجمة، الطبعة الثانية، 2000م).

للظاهرة اللِّسانية يوجب دراسة اللُّغَة دراسة نصية وليس اجتزاء الجمل والبحث عن نماذجها وتهميش دراسة المعنى كما ظهرت في اللِّسانيات البلومفيلدية أول أمرها. ومن ثم كان التمرد على نحو الجملة والاتّجاه إلى نحو النص أمرًا متوقعًا، واتّجاها أكثر اتّساقًا مع الطبيعة العلمية للدرس اللِّساني الحديث. إن دراسة النصوص هي دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللُّغَة ؛ لأن الناس لا تنطق حين تنطق، ولا تكتب حين تكتب – جملًا أو تتابعا من الجُمَل، ولكنها تعبر في الموقف اللغوي الحي من خلال حوار معقد متعدد الأطراف مع الآخرين. ويكثر في هذه الحال تصادم الإستراتيجيات والمصالح وتعقد المقامات. ومثل ذلك نراه في حدث الكتابة؛ حيث تتعقد العلاقات بين مكونات الصياغة اللغوية وترتد أعجازها على صدورها، وتتشابك العلاقات في نسيج معقد بين الشكل والمضمون على نحو يصبح فيه رد الأمر كله إلى الجُمَل أو نماذج الجُمَل تجاهلًا للظاهرة المدروسة، وردًّا لها إلى بساطة مصطنعة تخل بجوهرها، وتفضي إلى عزل السياقات المقالية والمقامية والأُطر الثقافية واعتبارها أمرًا قائمًا خارج النحو وطارئًا عليه.

2/2 : كل أولئك أفضى بكثير من اللِّسانيين إلى تغيير تصورهم حول المجال الطبيعي للنحو natural domain of grammar. وكان من بين من عبروا عن هذه الفكرة أوضح عبارة جيرالد ساندرز Gerald Sanders في بحث يحمل العنوان السابق. وفيه يرى ضرورة أن يمتد نطاق الوصف النحوي ذو الكفاءة إلى ما وراء الجُمَل؛ فليست الجُمَل وتراكيبها هي المجال الطبيعي للنحو. وَقُل مثل ذلك في التراكيب الصوتية

والصرفية والنظمية syntax إذا أُخِذَت كل منها بمعزل في شكل صوتيمات وكلمات وعبارات إلى آخر هذه الوحدات اللغوية»[1]. ويؤكد ساندرز أن الشيء الذي يَسُوغ له وحده أن يشكل المجال الطبيعي للنحو هو منظومات لا نهاية لها من أنواع الخطاب. ويتّفق ساندرز مع جوزيف جريمز Joseph Grimes في أن «أي نحو للجملة لا يمكن أن يكون له جدوى إلّا إذا كان جزءًا من نحو الخطاب»[2].

لقد كانت دراسة الخطاب أو النص واقعة منذ أمد طويل في نطاق علوم أخرى تتجاذبها كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والدِّراسات الأدبية. ولكن النصوص مادة لغوية بالضرورة، ولذلك أحسَّ المشتغلون بهذه التخصصات حاجة ماسة إلى خدمة المعالجة المنضبطة التي تؤديها اللِّسانيات الحديثة على خير وجه. أما اللِّسانيون فقد استيقنوا أهمية هذه الأنواع المتميزة من النصوص ذات الصِّلة الوثيقة بالكينونة الإنسانية، ورأوا أن خروجها من دائرة معالجتهم إنما يعزلهم عن طائفة من أظهر تجليات الفعل اللغوي هم في أمس الحاجة إليها لفهم نظرية اللُّغَة . وزاد من اقتناعهم هذا ما أحاط بمناهج الدراسات الأخرى من خطر الانطباعية، والبُعد عن التحليل المنضبط، وما أصابها بأدواء قاتلة، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي، حتى إن من اللِّسانيين من يرى «أن الجانب الأعظم من الدرس الأدبي التقليدي، أو النقد الأدبي يمكن اعتباره واقعًا في مرحلة

---

(1) Van Dijk, Op. Cit., P. 21.

(2) Mibur Pickering, "**A Framework for Discourse Analysis**", Summer Institute of Linguistics", Sublimation No. 64, 1980, P. 5.

ما قبل التنظير إن لم نعتبره نقيضًا للتنظير، ومن ثم يمكن أن يوصف بأنه تراث غير علمي»[1] .

وإذا كانت هذه هي الحال التي آلت إليها دراسة النص الأدبي في الغرب، فإن واقع الدراسات النقدية في العربية هو فيما نحسب أوغل في القتامة وأبعد عن مواصفات العلم ومواضعاته. لقد اغْتَرَقَتْهُ السطحية التاريخية، واتّجه بكليته إلى المعالجة المضمونية، وأصبح النص الأدبي وصيفة لكل عِلْم، وهو ما جعل الحاجة إلى تضافر العلوم اللِّسانية والنقدية على دراسة النص الأدبي دراسة علمية أشد إلحاحًا[2] . وإذا التقت تطلعات المشتغلين بعلوم اللِّسان وبغيرها من علوم الإنسان على ضرورة التوفر على دراسة «النص» أو «الخطاب» = وآنس علماء اللِّسان في أنفسهم أنهم ربما كانوا أبرز المؤهلين للإسهام بنصيب متميز في هذا المجال – اتّسع مفهوم الدرس اللِّساني لما يسمى بمصطلح لويس هيالمسليف Louis Hjelimsiev «اللِّسانيات الموسعة extended linguistics التي هي في مذهبه «النظرية الخاصة بجميع التجليات الفعلية أو الممكنة للغة الطبيعية»[3] ، وفي قلب هذه النظرية تقع البوطيقا أو دراسة فن القول poetics، وقد نشأ عن ذلك أن جميع المدارس اللِّسانية – حتى ما أبدى منها في بواكير نشأته عزوفًا عن دراسة النص عامة والنص الأدبي خاصة – قد شهد تحولًا كيفيًّا في هذا الاتّجاه. ورأينا نماذج لتكييف الوصفية الأمريكية والنحو التوليدي التحويلي ونحو هاليداي (أو ما يعرف بمدرسة فيرث الجديدة) لمتطلبات نحو النص. لقد فطن

---

(1) Van Dijk, Op. Cit., P. 169.

(2) عالج كاتب هذا البحث هذه المسألة بتفصيل في: «**الأُسلوب: دراسة لغوية إحصائية**»، ص ص 15 – 18. وأيضًا في المبحث الأول من هذا الكتاب.

(3) Van Dijk, Op. Cit., P. 26.

المشتغلون بعلوم اللِّسان إلى أن اللُّغَة ليست مجرّد نماذج وأنماط للجُمَل ولكنها مرآة وأداة وسلاح، ومن ثم فإن الفهم الحق لنظريتها لا يمكن أن تتحقق باجتزاء الجُمَل من السلوك القولي في شموله وتكامله، والتزام حدود نحو الجملة.

لعل ما قدمنا من أدلة عملية على ضرورة نحو النص للعلوم الإنسانية المتجاذبة الاختصاص كاف في البرهان على أهمية الخدمة المنهجية التي تقدمها اللِّسانيات لتلك العلوم. بيد أن أهمية نحو النص للنظرية اللِّسانية ولصياغة قواعد اللغات ليست دون ما ذكرناه بحال؛ فلقد أثبتت الخبرة العملية للسانيين المعاصرين تميز نحو النص على نحو الجملة حتى في إطار الغرض القريب؛ وهو الوصف النحوي الخالص للغة ما. وقد تضافرت تقريرات اللِّسانيين من أمثال بايك وهارتمان وجليسون وساندرز ولونجاكر Longacre وفان دايك وغيرهم على أن نحو النص بالنسبة لأي لغة بعينها هو أكثر شمولًا وتماسكًا واقتصادًا من النحو المحصور في حدود الجُملة. يقول لونجاكر:

«في عمل سابق، كان يُنظر إلى تحليل الخطاب على أنه اختيار متاح أمام الدارس لأي لغة من اللغات، شريطة أن يتوافر له الاهتمام بهذا النوع من التحليل، وأن تكون لديه بداية طيبة في دراسة البنية على المستويات الدنيا (مستوى الكلمة، العبارة، الجملة الصغرى...). غير أنه في ورشة العمل الأولى رأينا أن أي عمل يتم على المستويات الدنيا من التحليل يفتقد رحابة الأفق، ويواجه ألوانًا من الإحباط لا مفر منها ما لم نعالج المستويات العليا، ولا سيما الخطاب والفقرة بالدرس التحليلي»[1].

---

(1) Pickering, Op. cit., PP. 4 – 6.

وحاصل هذه التقريرات أن كثيرًا مما وصف بالشذوذ في قواعد اللُّغَة يمكن أن نجد له تفسيرًا مقنعًا في نحو النص، كما أن كثيرًا من الظواهر التي تستعصي على الوصف في اللِّسانيات المعاصرة يمكن أن تعالج أو تصاغ بطريقة أفضل إذا وصفت من جهة العلاقات القائمة بين الجُمَل في نص يتّصف بالتماسك. لذلك كله أصبح نحو النص عند كثير من اللِّسانيين المعاصرين ضرورة لا اختيارًا[1].

إن سؤالنا الآن: ترى هل آن الأوان لتقتحم العربية ونحوها عقبة نحو النص، ويكسر النحو حصارًا ضربته حوله الغاية المعيارية الضيِّقة، والقواعد المحفوظة، والشواهد التي نتعبّد بتلاوتها وترديدها؟؛ فبهذه النقلة وحدها – يمكن – في رأينا – أن يكون للنحو دوره الفاعل في دراسة شتَّى تجليات الإبداع في العربية.

0/3 مبحث في الماهية

1/3 : ذكرنا أن تصوّر «نحو النص» لا وجود له في العربية ونحوها، بل إننا لا نكاد نجد لدى الباحثين إحساس الحاجة إليه أصلًا. ذلك على الرغم من عراقة إسهامنا في التراث اللِّساني الإنساني، وهو ما يشهد به كل من تصدُّوا لتأريخ اللِّسانيات على اختلاف أجناسهم.

لذلك لم يكن بُدّ من أن يتّخذ حديثنا عن ماهية نحو النص طابعًا برامجيًّا يستقي محدداته من جهود علماء غربيين استفرغوا وسعهم في صياغة هذا التصوّر وتمحيصه ومناقشة مشكلاته وأطره النظرية، واستخدامه في معالجة نصوص بعينها في لغات قديمة وحديثة على نحو نستبين به غَناءه وجدواه.

---

(1) Van Dijk, Op, cit., P. 7.

غير أن هذا الحديث البرامجي لا يمكن أن يؤتي ثماره إلّا إذا امتحن بطريقتين:

أولاهما - محاكمته إلى التراث النحوي العربي أو عرض التراث النحوي عليه بغية تقويم هذا التراث، وتشخيص العوائق المانعة فيه عن مسايرة فكرة نحو النص وخدمتها، ولتأصيل الإطار النظري لنحو النص العربي حتى لا يسقط على نصوص العربية من سماء غير سمائها، ولا تستنبت بذوره في أرض رافضة. ولا يكون ذلك إلا بتحديد المسافة الفاصلة بين التصورين واستظهار وجوه الاتفاق والافتراق.

وأما **الامتحان الثاني** لماهية نحو النص فإنما يكون بممارسة تطبيقه على قدر صالح من النصوص. وبذلك يمكن سبره ومعاودة النظر فيه لأحكامه وتجويده، وتحقيق الاقتناع بجدواه في دراسة العربية وفقه نصوصها.

وقد أمحضنا هذا المبحث والذي يليه من هذه الدراسة لبيان ماهية نحو النص، وعرضه على المحك الأول لتشخيص ما بينه وبين النحو العربي من مشكلات ومعوقات تنشأ من تباين الخصائص. أما صياغة الإطار النظري العربي وامتحانه تطبيقيًّا فسنأتي إليه إن شاء الله في دراسات لاحقة. وهذا التدرج في عرض القضية لا مندوحة عنه؛ إذ هو تدرج يمليه المنطق: أعني مصلحة الباحث في الإبانة عن فكرته بما يخدمها، ومصلحة القارئ في تلقيها واستيعابها ومناقشة مسلماته المركوزة في عقله من خلالها، ومصلحة الفكرة نفسها في التشكل على نحو تستثمر به جهد الكاتب والقارئ جميعًا، وتستفيد به من كل أوجه الاعتراض والنقد.

2/3 : سنبدأ أولًا بالتمييز بين ثلاثة تصورات مختلفة تتجاذب مصطلح النحو في أكثر الدراسات اللِّسانية التقليدية والحديثة، ومن بينها النحو العربي[1]. ونحن نحاول ببيانها تحرير مصطلح «نحو النص» تحريرًا يزيل عنه اللبس، فذلك مما لا يتم الواجب إلَّا به.

1 - **التصوُّر الأول** - يراد فيه بالنحو أصالة علم تراكيب الجُمَل syntax. وقد يتّسع التصوّر ليشمل فيها مسائل صرفية أو صوتية متفرقة شديدة العُلْقة ببيان تراكيب الجُمَل.

2 - **التصُّور الثاني** - يعني بمصطلح النحو مفهومًا أعم من سابقه؛ إذ يراد كل ما يتّصل بقواعد اللُّغَة بمستوياتها الصوتية والصرفية وتراكيب الجُمَل والدلالة على خلاف بين بعض المدارس في اندراج الصوتيات الفوناتيكية ضمن هذا الإطار.

3 - **التصوّر الثالث** - يعتضد فيه مفهوم النحو الشامل السابق بيانه بالمقاميات pragmatics[2]، فبالإضافة إلى وصف المباني والمعاني الوظيفية للغة يُعنى الباحث بتشخيص المقام وربطه بالاستعمال اللغوي. وقد أنتج اعتضاد المقام بالمقال ما سمي في التراث العربي بعلم المعاني خاصة (وعلوم البلاغة عامة). ويضربُ هذا النوع من النحو بجذوره في كتاب سيبويه. وصارت قسماته أكثر

---

(1) انظر تلخيصًا جيدًا لتاريخ المفهوم بين الخصوص والعموم في : عبد الوارث، المرجع السابق.

(2) كلمة «مقاميات» ترجمة أحسبها موفقة للمصطلح Pragmatics وقد رأيتها في: نبيل علي: «**اللُّغَة العربية والحاسوب (دراسة بحثية)**»، الكويت، 1988م.

تحديدًا لدى عبد القاهر الجرجاني (ت. 471هـ) والسكاكي (ت. 626هـ).

3/3 : تلكم التصورات الثلاثة تتفاوت في درجة وفائها بأشراط النحو الكامل. والتصوّر الأول هو أقلها على الإطلاق في هذا الباب. والثالث هو أرقاها وأقربها إلى الكمال. بيد أنها جميعًا تقع دون المراد، لأنها تدور جميعها في فلك «الجملة» لا تتجاوزها إلى ما وراءها. وجميعها يجسد الحاجة إلى نوع أرقى من النحو، هو في جوهره نحو مقامي، ولكنه ذو جهاز تحليلي مركب قادر على أن يصف التركيب اللغوي للنص أو الخطاب. ويمثل إطاره النظري بحسب التعريف الذي نرتضيه «تحصيلًا لجميع العوامل المسهمة في تشكيل المعنى الكلي abstraction الذي يجري تصويره واستثارته من خلال خطاب أو نص منطوق أو مدون، أيًّا ما كان حجمه»[1].

ولا بد لهذا الإطار النظري من أن يكون قادرًا على التوصل إلى هذه العوامل وتمييزها ووصفها.

ولن يستطيع الإطار النظري لوصف البنية الكلية للنص تلبية هذه المطالب جميعها إلَّا إذا توافر له خصائص وأشراط أهمها:

1 - أن يتخلَّى عن الغاية القريبة التي تنحصر فيها مهمة الأنحاء التقليدية وهي إصلاح المنطق، أو العصمة من الخطأ في النطق والكتابة، وأن يتجاوز ذلك إلى التشخيص والوصف الوظيفيين لتراكيب اللُّغَة .

(1) Pickering, Op. Cit., P. 8.

2 - أن يكون قادرًا على وصف البنية التركيبية (القواعدية) للنص في ما وراء الجملة (أي على مستوى الفقرة والنص).

3 - أن يتوافر لهذا الوصف القواعدي منظومة تحليلية تتّصف بخاصية الهرمية heierarchy؛ أي تبدأ بالمكونات الصغرى، ثم تتدرج في التركيب (الصوتيمات، الكلمات، العبارة، الجملة الصغرى، الجملة، الفقرة، النص). وجميع المكونات ومن مستوى ما قبل الجملة داخل على وجه التدرج الهرمي في نحو الجملة. أما الفقرة فهي الوحدة الصغرى الداخلة في تشكيل النص.

4 - أن يكون ذا جهاز تحليلي قادر على تشخيص خاصية التماسك في النص.

5 - أن يشتمل الجهاز التحليلي على وسائل قادرة على وصف البُعد المضموني الشأني (أو البؤري) thematic[1]. وبهذا الشرط يمكن تحقيق الوصف المضموني للنص بطريقة منضبطة بعيدة عن متاهات التأثرية والانطباعية من جهة، ومرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالبنية القواعدية وسائر العوامل الأخرى المسهمة في تشكيل النص من جهة أخرى.

6 - أن يتضمن من الوسائل ما يمكن به تشخيص الخصائص الأُسلوبية للنص. وإضافتنا الخصائص الأُسلوبية إلى النص تعني عدم اشتغال الباحث بتشخيص الخصائص الأُسلوبية الفردية المائزة لأُسلوب

(1) المعنى الشأني ترجمة أحسبها موفقة لمصطلح thematic meaning وقد وردت في تمام حسان: «**الأصول**»، الدار البيضاء، 1981م، ص 285.

منشئ بعينه؛ فلهذا الأمر في نحو النص طرق أخرى في حاجة إلى فضل بيان، ونرجو أن نفرد له بحثًا قائمًا برأسه إن شاء اللَّه[1].

7 - أن يشتمل على وسائل لتشخيص الغايات الإستراتيجية للنص. ومن ثم لا يدرس المقام مرتبطًا بالجُمَل المعزولة على نحو ما نرى في عِلْم المعاني، وإنما يتّسع التحليل المقامي ليشمل النص في تركيبه المعقد.

8 - أن يُعتَبر فيه أثر نوع الوسيلة التي يصاغ فيها النص أو الخطاب على تشكيل المعنى الكلي. ونعني بنوع الوسيلة هنا ما إذا كانت سمعية أم بصرية أم مركبة منهما.

9 - أن تُعتبر فيه العوامل الراجعة إلى الإطار الثقافي واللغوي بمفهومه الواسع.

وجامع هذه الخصائص أمور خمسة:

أولها - استبدال الغاية التشخيصية الوصفية بالغاية المعيارية.

ثانيها - استبدال المعالجة النظامية systematic بالمعالجة الذرية التفتيتية atomic.

ثالثها - هرمية العلاقة بين مستويات التحليل اللِّساني والمكونات التركيبية للنص.

رابعها - التخلي عن ثنائية الشكل والمضمون في التحليل لا بإهدارهما، أو بإعلاء شأن أي منهما على الآخر. بل باعتبارهما جميعًا،

---

(1) انظر للتمييز بين المفهومين: مصلوح: «**مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية**» مرجع سابق، ص ص 57 - 58.

وإعمال الضوابط التحليلية الكاشفة عن آليات العلاقة بينهما أو الكيفية التي يسهم بها كل منهما في تشكيل الآخر.

خامسها - شمول الاعتبارات الأُسلوبية والمقامية والثقافية، بما هي جزء من الجهاز التحليلي الذي يجري إعماله في دراسة النص.

ويستبين لنا مما تقدّم فرق ما بين نحو الجملة - الذي سيطر بلا منازع ولا يزال على تاريخ التقعيد اللِّساني، ولم يبدأ سلطانه في التحلحل إلا منذ عقود ثلاثة على ما بيَّنا - ونحوِ النص، ذلك المجال الذي نسعى إلى ارتياده وصياغة إطار نظري مقترح له وامتحان هذا الإطار بإعماله في تحليل نصوص العربية.

4/3 : ثمة قضية أخرى في تحديد ماهية نحو النص يحتاج الكلام فيها إلى شيء من التفصيل. وتتعلّق تلك القضية بموقع «نحو النص» من النظرية اللِّسانية ولدينا صددَ هذا ثلاثة أسئلة:

هل يمكن التوصل إلى نظرية في «نحو النص» تكون صادقة بالكلية على التحليل النحوي لأي نص في أي لسان؟

أم أن نظرية «نحو النص» أسيرة للخصوصية التركيبية للغة المتعينة؟ وبذلك فإن صلاحية إطار نظري منه للغة ما ليس ضمانًا لصلاحيته للتحليل النصي في غيرها من اللغات؟

أم أن دائرة الخصوصية تضيق إلى حد يكون فيه لكل نَصٍّ نحوه الخاص الذي لا يشركه فيه غيره؟ وبذا يكون «نحو النص» تصورًا أُسلوبيًا لا لسانيًا بالمفهوم الأعم، أي أن صلاحية الإطار لنصٍّ ما ليس ضمانًا لصلاحيته لغيره من النصوص في اللُّغَة نفسها.

أما الجواب عن السؤال الأول فإن الشوط ما زال بعيدًا دون الوصول إلى نظرية في «نحو النص» تكون صادقة بالكلية على أي نص في أي لسان. وأما عن السؤالين الآخرين فمن الضرورة بمكان التمييز بين التصورين المنهجيين الآتيين:

الأول - ما يمكن تسميته نظام النص (الخطاب) text systems (discourse). ونعني به - تبعًا لتعريف بيكرنج Wilbur Pickering: «مجموعة التوقعات التي يشترك فيها الأفراد في جماعة لغوية معينة»[1]. وتتمثل هذه التوقعات في قوائم من التشكلات المحتملة التي يتيحها نظام اللُّغَة ، ومن هذه القوائم تتشكل الخصائص النحوية للنصوص في لغة بعينها. (وهو بهذا تصور عام).

الثاني - ما يمكن تسميته «بنية النص» (الخطاب) text structure (discourse) وهي حاصل شبكة العلاقات الناتجة من تضافر نظم النص بمستوياتها المختلفة لتشكل بنية نصٍّ ما. (وهو بهذا تصور خاص). وكلا هذين التصورين واقع تحت التصور الأعم «نحو النص». ويبدو من هذا التعريف الإجرائي السابق أن التصوّر الأول يعالج الخصوصية التركيبية للغة بعينها في مجال النص، على حين يلبي التصوّر الثاني الحاجة إلى تشخيص البنية النحوية لنص بعينه. ومن الطبيعي أن يختلف اتّجاه الباحثين في المعالجة من حيث البدء بالخاص وصولًا إلى العام، أو البدء من العام وصولًا إلى الخاص، ففي لغة كالإنجليزية، تعد بنيتها موفورة الحظ بما أتيح لها من دراسات مفصلة شاركت في إنجازها المدارس اللِّسانية التقليدية والحديثة جميعها، تكون مهمة

---

(1) Pickering, Op. Cit., P. 10.

الباحث أيسر حين يبدأ حركته من العام في اتّجاه الخاص. أما العربية فيبدو لنا أن مهمة الباحث حيالها أكثر تعقيدًا؛ إذ إن عليه أولًا أن ينجز إطارًا نظريًا إجرائيًا يخضعه للتجريب ويمتحنه بالتطبيق. ولا مفر من أن يكابد هذا الإطار وجوهًا من النقص لا يمكن توقعها **ابتداء**. ثم إن عليه **ثانيًا** أن يعود إلى إطاره النظري بالتنقيح والتعديل كلما اتّسعت دائرة التطبيق، ليستكشف بذلك أوفق صيغة ممكنة للنُّظم الداخلة في تشكيل نحو النص العربي. وما أصعبها من مهمة ولكن شرف المطلب يغري بالمحاولة، ويحفز إلى الدراسة الصابرة التي لا يستقل بها فرد أو أفراد.

5/3 : والآن؛ ماذا عن النحو العربي، وعن تشخيص المسافة الفاصلة بينه وبين النموذج المبتغى لنحو النص؟ أتراه ممكنًا أن تستثمر مقولاته وتحليلاته ومسائله في تشكيل الإطار النظري المقترح بما يمكّننا من تأصيل هذا الإطار حتى لا يبدو في مسار الثقافة العربية خلقًا غريبًا؟ أم أن علينا أن نضرب عن التراث النحوي صفحًا بادئين في سبيل تحقيق غايتنا من نقطة المفاصلة المنهجية بين موروثنا وما يراد استحداثه من طرق التحليل النحوي.

في المبحث الآتي من هذه الدراسة محاولة لمقاربة هذه الأسئلة والإجابة عنها.

0/4 النحو العربي بين «الجملية» و«النصية»

1/4 : ثمة معياران ضابطان يحكمان موقفنا من هذه القضية ومن كل قضية علمية يكون التراث اللِّساني العربي طرفًا فيها. أما **أولهما** فحقيقة تغيب عن كثير من أهل النظر على بداهتها، وهي أن النحو العربي ليس

هو اللُّغَة العربيـة، وأن فـرق مـا بينهمـا هـو الفـرق بـين ظـاهرة موضـوعة للدراسة وعِلْم يحاول بـه العلمـاء دراسـة الظـاهرة والكـشف عـن قوانينهـا بإعمـال منـاهج ومقـولات علميـة معينـة. إن اللُّغَـة «ظـاهرة مـن ظـواهر الاجتماع البشري. أما تقعيدها والتماس الضبط لنظمها فهـو الأمـر الـذي يتطلـب منهجًـا. والمـنهج هـو رؤيـة علميـة يطرحهـا الباحـث ليتحقـق باسـتخدامها الـضبط والتفـسير والتقعيـد»[1]. وينـشأ عـن ذلـك ضـرورة وجوب التمييـز بـين «اللُّغَـة » و«النحـو»، وبـين جداثـة المـنهج أو قِدَمِـه والمـادة اللغويـة المدروسـة، ذلـك أن القِدَم والحداثـة فـي المـنهج شـيء واللُّغَة الحية الفصحى شيء آخـر. وقـد تعـالج مراحـل متقدمـة مـن اللُّغَـة بمنهج حديث، وقد تعالج مراحل متأخرة من أطوارهـا بمـنهج قـديم»[2].

وعلى ذلك فإن أي محاولة لإصلاح النحو العربـي أو اسـتبدال نحـو آخـر به لا يمكن أن تعني هدمًا للعربية بقرآنهـا وتراثهـا وتاريخهـا العريـق. إن استحداث المجهر بدلًا من العين المجردة في فحص الأشـياء علـى سـبيل المثـال لـم يغيـر مـن طبيعـة المرئيـات ولكنـه كـشف لنـا عـن خـصائص وعلاقات كانت خارجة علـى سـلطان الملاحظة والتسجيل بحكـم الأداة المستعملة في الرصد. ومن ثم كان على الباحث أن يرجع البـصر كـرتين ليعيد تقويم الظاهرة المدروسة ويصوغ قوانينها من جديد.

أما **الضابط الثاني** فيتمثل في حقيقة تفرض نفسها فرضًا على جميع

---

(1) انظر دراسة نقدية لكتاب عبد الصبور شاهين: «**المنهج الصوتي للبنيـة العربيـة: رؤيـة جديدة فـي الـصرف العربـي**»، قـام بهـا كاتـب البحـث ونـشرت فـي: «المجلـة العربيـة للدراسات اللغوية»، الخرطوم، مج 2، ع 2، ص 89. (وأعيـد نـشرها فـي كتـاب: «**فـي اللِّسانيات العربية المعاصرة: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف**»: 2004).

(2) المرجع السابق نفسه.

المعاصرين المشتغلين بقضايا اللِّسانيات العربية، وهي أنهم لا ينطلقون – وما ينبغي لهم أن ينطلقوا – من نقطة الصفر المنهجي. إن الانطلاق من الصفر المنهجيّ في هذا المقام يعني إهدار أربعة عشر قرنًا من النتاج اللِّساني المتميز، الذي هو إنجاز قوم من أعلم الناس بفقه العربية وأسرار تراكيبها وذخائر تراثها. وما يكون لنا – إذا كنا حقًا من أولي الألباب – أن نلوي رؤوسنا إعراضًا عن كنوز هي عمر هذه الأُمّة، ومركب جوهري من مركبات ثقافتها.

ولا يغيب عن البال أن هذين الضابطين إنما يعملان في اتّجاهين متضادين، فأولهما يغري بالبحث عن الجديد، ويفتح أمام الباحث آفاقًا من الدرس لا تحدها حدود. أما **الثاني** فيردنا ردًّا إلى منطلقات وفروض ومعالجات زخر بها تراثنا اللِّساني، وربما تمثل قيدًا على حركتنا في طلب الجديد. ومن هنا تشكلت لدى كاتب هذا البحث عقيدة منهجية عبّر عنها في أكثر من دراسة سابقة تقوم على أن القيمة الحقيقية لأي فكرة جديدة مكتسبة هي بمقدار ما تحل من مشكلة، أو تكشف من أُفق، أو تسهم في صياغة فهمنا لما لدينا على نحو أكثر انضباطًا وتماسكًا وجدوى. ونحن في استثمارنا للجديد المكتسب إنما نستثمره من غير شعور بحساسية مرضية؛ فهو تراث إنساني شاركنا، كما شارك غيرنا، في صنعه وصياغته على مرّ التاريخ.

ويُفضي بنا البيان المتقدم إلى أن ما تدعو إليه هذه الدراسة باسم «نحو النص» لا يمكن أن يعد نسخًا للنحو العربي، كما أنه لا بد مرة أخرى من تأكيد انفكاك الجهة بين النحو – سواء أكان نحوًا جمليًّا أو نصيًّا – واللُّغَة نفسها، وأن أي منهج أو تصور علمي – قديمًا كان أو حادثًا – إنما تتحدد قيمته بمقدار مساعدته لنا على الفقه بالظاهرة

اللِّسانية وتجلياتها المتنوعة التي تهتم لها اللِّسانيات وسائر العلوم الإنسانية.

2/4 : من هنا لم يكن عجبًا للناس منذ قديم أن يحس العلماء الحاجة إلى معاودة النظر في النحو منذ ابن مضاء القرطبي (ت. 592هـ) إلى يوم الناس هذا. بيد أن جميع المحاولات التي بذلت لمراجعة النحو تحت أسماء وألقاب مختلفة مثل إصلاح النحو وإحيائه وتحريره ونقده وتهذيبه وتيسيره، وكذلك ما جاء منها نعتًا لصورة ظنها أصحابها جديدة من صور النحو وهدف الباحثون إلى صياغتها ودعوة الناس إليها مثل النحو «الجديد» و«المعقول» و«الواضح» و«المصفّى»» كل أولئك كانت وجهته إلى التقعيد، لجعله أكثر ملاءمة للوفاء بغايته الأصيلة، وهي تقويم اللِّسان أو إصلاح المنطق أو توقي اللحن[1]. وقليلة جدًا هي المحاولات التي اجْتَوت الغاية التعليمية، واتّسع أفقها المنهجي ليعالج مسائل العِلْم المتّصلة بوظيفة النحو البحثية وغاياته الأكاديمية. ويقف في الصدارة من هذه المحاولات كتاب أستاذنا تمام حسان: «**العربية: معناها ومبناها**»[2]. وهو كتاب له ما بعده، أو هكذا كان ينبغي؛ إذ هو جهد بصير يباين في جوهره جميع ما سبقه من جهود. ويجمعه بهذه الجهود أنه ما يزال مثلها واقعًا في حيز نحو الجملة. بيد أنه مؤهل – ولا سيما بنظريته في القرائن النحوية والتعليق – لأن يكون منطلقًا رصينًا

(1) انظر عرضًا نقديًا لهذه المحاولات في: عبد الوارث، المرجع السابق ذكره، الباب الثاني في: «إصلاح النحو في العصر الحديث».

(2) صدر عن الهيئة المصرية للكتاب، 1972م، وانظر عرضًا له في عبد الوارث، المرجع السابق، ص ص 175 – 184.

موفقًا لارتياد آفاق جديدة يكون فيها النحو قطب الطرق التحليلية في «دراسة النص». ولنا إلى الكتاب من هذه الوجهة عودة في قابل إن شاء الله[1].

أما الآن فنعود إلى السؤالات التي طرحناها في خاتمة المبحث السابق في شأن النحو العربي وتقويمه من الوجهة النصية، لنتعرف مدى قدرة مقولاته وتحليلاته وقواعده من تلبية هذا المطلب.

3/4 : حين نحاكم النحو العربي إلى الخصائص التي يتطلبها نحو النص سنلحظ اشتماله على كثير من المعوقات المنهجية التي تجعل من استخدامه في التحليل النحوي للنصوص، على ما هو عليه، مهمة يندر مثيلها في الصعوبة. وذلك لأمور أهمها:

أولًا - إن النحو العربي موضوع لتحليل الشاهد والمثال. والشواهد النحوية (أو الجمل المجتزأة أو المصنوعة أحيانًا) هي موضوع الدراسة فيه، بل إن قدرًا لا بأس به من شواهده أخبار آحاد، أو بقايا لهجات عربية قديمة اختلط بعضها ببعض، فأدخلت الضيم على القواعد، ووسعت دائرة الشذوذ والجواز[2]، أو هي مصنوعة صنعًا للتمثيل أو

---

(1) (في ما بعد أنجزنا بحثًا عنوانه: «المذهب النحوي عند تمام حسان من نحو الجملة إلى نحو النص») نشرناه ضمن كتاب: «**في اللّسانيات العربية المعاصرة**» (2004). وقد أسلفنا إليه الإشارة.

(2) من المصطلحات السائرة في «المصنفات النحوية: «وشَذ..» و«قليل»، و«قد روى...»، و«غير مطرد»، ولا يجوز إلا «في الضرورة»، أو «اضطرارًا» و«لغة»، و«قد يحذف أو ينصب..» ولعلنا إذا قمنا بإحصاء للشواهد التي وسمت بهذه الألقاب لوجدناها تضم الجمهرة الغالبة منها.

للتدريب. وليس بنادر – لذلك – أن يشتمل النحو على قواعد مصنوعة مثل «الوقف بالنقل»[1] بل إن الألفية تشتمل على نَظْمٍ للتمرينات النحوية في بعض الأبيات[2].

ثانيًا – إن السمة التشريعية ذات الطابع التعليمي المعياري غلبت على النحو فَحدَّت من قدرته على التحليل الخالص للظواهر اللُّغوية بعيدًا عن مبحث الصواب والخطأ إلَّا قليلًا مما اشتملت عليه كُتب أصول النحو التي تأثرت في نشأتها وتطوّرها بعلوم الشريعة ولا سيما بأصول الفقه ومصطلح الحديث[3].

ثالثًا – إن النحو العربي بتأثير من وقف الاحتجاج عند منتصف القرن الثاني الهجري على رأي الجمهور استبعد مطلقًا فكرة التغير اللغوي، وعد النحاةُ أيَّ مظهر من مظاهر التغير الحادثة لَحنًا بَحْتًا ينبغي

---

(1) لكاتب هذه الدراسة بحث بعنوان «رأي في الوقف بالنقل».
حاول فيه إثبات رأيه في كون الوقف بالنقل قاعدة مصنوعة، وقد نشر في حوليات كلية دار العلوم، ع 11، 1982م، ص ص 65 – 71. (أعيد نشره في كتاب لنا بعنوان «**في تاريخ العربية: مغامرات بحثية**»).

(2) انظر **شرح ابن عقيل** بتحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة عشرة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص ص 2/398 – 404. باب «الإخبار بالذي والألف واللام»؛ ويقول ابن عقيل: «هذا الباب وضعه النحويون لامتحان الطالب وتدريبه، كما وضعوا باب التمرين في التصريف لذلك».

(3) أورد الحافظ السيوطي في **المزهر** فصولًا كثيرة عن وضع اللُّغَة وروايتها، ومراتب النقل، وشروط الأخذ والتحمل. وقد استعمل في كل ذلك مصطلحات الأصول ومصطلح الحديث. انظر: الجزء الأول من «**المزهر في علوم اللُّغَة وأنواعها**» بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، بلا تاريخ.

البراءة منه والتجافي عنه. وهذا الموقف من التغير اللغوي نقطة افتراق بين النحو العربي واللِّسانيات الحديثة، ذلك أنها – في الأعم الغالب – تعترف بإمكان دراسة اللُّغَة دراسة تزامنية synchronic أو تعاقبية diachronic. وفكرة الزمانية سواء في شكلها التزامني أو التعاقبي من التصورات المنهجية المهمة لصياغة «نحو النص». أما النحو العربي فهو نحو لا زماني achronic.. ولهذا الموقف نظائره أيضًا في مجال النقد والبلاغة في الثقافة العربية[1]. ونشير هنا إلى أن العربية المعاصرة – لا سيما عربية الصحافة – قد عرفت بتأثير الترجمة عن اللغات الأوروبية، ما نسميه «الجملة – النص». وهو مظهر من مظاهر التغير النحوي في العربية يفرض علينا ضرورة اتباع طريقة في التحليل النحوي قادرة على مسايرته وتشخيصه. وقد أشرنا بشيء من التفصيل إلى حقيقة التغير اللغوي وضرورة اعتبارها عند دراسة العربية في دراسة أخرى[2].

رابعًا – إن اعتبار المقام في قواعد النحو يشغل حيِّزًا هامشيًا، أو أن النحو – بعبارة أخرى – لا يربط تمايز التراكيب بتمايز المقامات. وقد ظل هذا هو الطابع الغالب على كتب النحو منذ أن اتَّخذت صورتها المستقرة في القرن الرابع الهجري. غير أن كتب المتقدمين من النحاة ولا سيما كتاب سيبويه حفلت بملاحظ مهمة أعانت فيما بعد على اجتماع تياري البحث النحوي والدرس البلاغي ليتشكل منهما ما عرف

(1) انظر: بحث المؤلف «**مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية**»، مرجع سابق، ص 53.

(2) انظر: «**في العربية ولهجاتها: محاذير وأوهام**» بحث تضمنه كتابي «**في تاريخ العربية: مغامرات بحثية**».

فيما بعد بعلم المعاني[1]. وهو نوع من النحو المقامي كان للإمام عبد القاهر (ت. 471هـ)، والزمخشري (ت. 538هـ)، والسكاكي (ت. 626هـ) اليد الطولى في صبغه بالصبغة المنهجية المتماسكة. ولذلك نحسبه واجبًا على من يريد تأثيل «نحو النص» في العربية أن يولي وجهه شطر صيغ النحو المقامي في البلاغة العربية، فهي أوثق صور النحو القديم عروة بنحو النص.

تلكم المعوقات المنهجية الأربعة، على أهميتها واتّصالها بسبب قوي بما نحن صددَ الحديث عنه، ليست هي أكثر العوامل تثبيطًا في العلاقة بين موروثنا النحوي و«نحو النص». ذلك أن ثمة معوقات أخرى تتجاوز ترسيخ المفارقة بينهما إلى ما هو أشد وطئًا وأدهى عاقبة؛ إذ إنها تخل بكفاءة النحو العربي حتى من جهة قيامه بتحليل جيد للجملة بَلْهَ النص. ويتمثل هذا النوع الأخير في افتقاد النحو العربي لخاصيتي النَّسقية والهرمية الواجب توافرهما في نحو الجملة الكفيّ إذا أريد له أن يكون جزءًا مكونًا في نحو نص كفيّ. وهاتان الخاصيتان هما موضوع الحديث في الفقرتين الآتيتين.

4/4 : كان إسهام اللِّسانيين المسلمين في جميع المجالات البحثية اللِّسانية من صوتية وصرفية ونحوية ودلالية وبلاغية إسهامًا عظيمًا. غير أن الشمول لم ينف عن هذه الجهود افتقادها لخاصية النسقية systimaization؛ فاستقلت كتب المعاجم وفقه اللُّغَة والنقد والبلاغة

---

(1) يرى الشيخ أحمد مصطفى المراغي أن سيبويه هو واضع علمي المعاني والبيان، وقد أورد هذا الرأي واحتج له في كتابه: «**تاريخ البلاغة العربية والتعريف برجالها**»، مصطفى الحلبي، القاهرة، 1950م، ص 43 وما بعدها.

بالمبحث الدلالي في الأعم الغالب. وأما المباحث الصوتية فقد تخللت كتب النحو الشامل، أو جاءت فيها على غير نسق معلل، وعولجت بعض مشكلاتها في كتب القراءات وكتب الموسيقا وبعض مباحث البديع، ونادرًا ما اختصت بها كتب قائمة برأسها. وكذلك كان شأنهم في المبحث الصرفي.

وهكذا جاءت معالجة الظواهر اللِّسانية في التراث مفرقة أشتاتًا حتى إن الظاهرة الواحدة لتعالج في علوم مختلفة، أو تعالج في العلم الواحد تحت أبواب متفرقة. وبذا يصبح التماسها في مواطنها والكشف عن العلاقة النسقية بين مكوناتها أمرًا غير يسير المنال. ويمكن القول في غير ما جنوح إلى المبالغة – إن التراث اللِّساني العربي قد تضمن معالجة علمية متميزة لجمهرة من مسائل الأصوات والصرف والنحو والدلالة، ولكنه أبدًا لم يعرف فكرة المستوى التحليلي الذي ينتظم مفردات المسائل ويفسر علاقاتها النسقية فيما بينها، ويعالج علاقات المستوى الواحد بغيره من المستويات التي تقع دونه أو فوقه في سلم العلاقات الوظيفية.

ويكاد كتاب «**مفتاح العلوم**» للإمام السكاكي يكون نسيج وحده في الجمع بين جميع مستويات البحث اللِّساني جمعًا على وجه التدرج والاستلزام، بادئًا بالصوتيات ومثنيًا ببناء الكلمة، فالنحو المقامي، مقررًا تضافر هذه المستويات في تشكيل علم الأدب. وفي ضوء الغاية المبتغاة من نحو النص، وهي تحديدًا، إمداد الدراسات النصية بوصف وتشخيص منضبطين لبنية النص النحوية – أمكن أن نقدر هذا الإنجاز المتميز حق قدره، وأن نضعه في حاق موضعه من سياق الفكر اللِّساني العربي.

5/4 : افتقد النحو العربي – على ما أسلفنا بيانه – خاصية النسقية المنهجية التي تعترف للغة بمستويات تحليلية ينهض لدراستها علم من علوم اللِّسان، فكان من الطبيعي أن تغيب عنه فكرة تحديد العلاقة بين هذه المستويات؛ إذ لا وجود عنده أصلًا لمفهوم المستوى.

بَيْدَ أن ثمة وجهًا آخر من وجوه القصور المنهجي يضاف إلى ما سبق وينشأ بالضرورة عنه؛ ألا وهو افتقاد المنظومة التحليلية داخل المستوى الواحد. وقد تجلى كلا وجهي القصور في مظاهر مختلفة نورد منها ما يأتي:

أولًا – يعجز العقل عند استعراض ترتيب الأبواب والمسائل النحوية في أكثر مصنفات النحو عن استظهار الحكمة في تتابعها على هذا النحو المخصوص.

وقد تجلّت هذه الخاصية في «**الكتاب**» أقدم موسوعات النحو العربي، واستمرت في سائر المصنفات النحوية التي جاءت بعده، وثبتت في ألفية ابن مالك ثم في شروحها. وثمة أمثلة لذلك يعيا بها الإحصاء. ولكننا نتوقف بمزيد من التأمل عند الترتيب المعتمد في الألفية.

فلعل من أوضح الشواهد على انتفاء علاقة الاستلزام في هذا الترتيب أن معظم قضايا الصرف شغلت موقعًا متأخرًا في أبيات الألفية مع أن حق مباني الكلم أن تتقدم مباني الجُمَل ومن أمثلة ذلك (ومرجعنا هو شرح ابن عقيل بتحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد):

قواعد اتصال نوني التوكيد بالفعل المضارع (2/308 – 319).

بنية ما لا ينصرف (2/320 – 335).

التأنيث (2/429 – 435).

صيغ جمع التكسير (2/452 – 476).

التصغير (2/477 – 489).

النسب (2/490 – 507).

التصريف (2/529 – 547).

الإبدال (2/548 – 585).

والناظم يعمد إلى مبحثين صوتيين؛ فَيَفْصِلُ بأولهما وهو (الإمالة) بين مبحثين صرفيين (2/520 – 528)، ثم يختم بالثاني (وهو الإدغام) أبيات الألفية.

وليس المشكل هنا في تأخير ما حقه التقديم فحسب، بل في تفريق مباحث صرفية كثيرة على نحو يهدر تضافر المسائل التي تنتمي إلى مستوى تحليلي واحد، فنجد كثيرًا من قضايا الصرف في بداية الألفية مثل أنواع الكلم وعلامات كل نوع (1/15 – 25) وبيان المعتل من الأسماء والنكرة والمعرفة (1/86 – 187) ونجده يؤخر الحديث عن أبنية المصادر (2/123 – 132) وأبنية أسماء الفاعلين والمفعولين (2/134 – 138).

ونلحظ أيضًا هنا تقديم مباحث الإعراب على مباحث مباني الكلم (الصَّرف) في المسألة الواحدة؛ فيعالج إعراب ما لا ينصرف (1/77) في موضع متقدم جدًا على حين يؤخر بيان ما لا ينصرف من الأسماء إلى الثلث الأخير من الألفية (2/320 – 335). ونجده يقدم القول في إعمال أسماء الفاعلين والمفعولين (2/106 – 122) على القول في مباني أسماء الفاعلين والمفعولين (2/134 – 139). ونلحظ هنا أيضًا تقطيع مسألة إعراب الفعل المضارع بإيرادها في مواضع متفرقة هي: إعراب الأفعال

الخمسة (1/78)، وإعراب المعتل من الأفعال (1/84)، وإعراب الفعل المقترن بعوامل النصب والجزم والعاري منهما (2/341 – 398).

من الأمور التي تبدو واضحة في الألفية تمييع مفهوم الجملة نفسها التي نذر النحو العربي نفسه لمعالجة قواعدها؛ فالجملة الاسمية تعالج تحت باب الابتداء ثم تحت نواسخ الابتداء بابًا بعد باب. أما الجملة الفعلية فقد كانت أسوأ حظًّا؛ إذ توزعتها مباحث الفعل، وإعرابه، وتغير صورته بإسناده للفاعل أو للمفعول، وأبنيته الصرفية، وأحكام تأنيثه وتذكيره، وباب الفاعل، والمفاعيل على اختلافها؛ كل ذلك من غير اعتراف للجملة الفعلية بكينونة خاصة تسوغ علاج هذه المسائل في ارتباطها، وجمع مباحثها، والنظر فيها لوصف علاقاتها التركيبية وصفًا يبرأ من هذا التشتيت والتفتيت.

ثمة مثال آخر على قضية تمييع مفهوم الجملة نجده في معالجة الناظم جملة الشرط تحت «جزم الفعل المضارع»، على الرغم من أن جانبًا كبيرًا من قواعدها لا صلة له بجزم الفعل المضارع من قريب أو بعيد. وواضح أن إهدار أحقية الجملة الشرطية بمعالجة تؤكد خصوصيتها – وهو ما استدركه صاحب مغني اللبيب وقد أحسن في ذلك – إنما مرده إلى سيطرة فكرة العامل والإعراب على التفكير النحوي، فمتى اتّحد العمل الإعرابي أو تشابه كان ذلك مسوّغًا كافيًا للجمع بين المتنافرات في باب واحد. أما إذا كان الأمر على الضد من ذلك جرى قتل المسألة الواحدة وتفريق دمها بين أكثر من باب وفي أكثر من موضع. هكذا ضمت «ليس» و«المشبهات بها» إلى باب «كان»، وصنفت حروف العطف إلى حروف تشترك في اللفظ والحكم، وحروف تَشْتَرِك في اللفظ

دون الحكم، وقرنت «لا» النافية للوحدة بأخوات كان، ولا النافية للجنس بباب إن. وكانت محصلة ذلك اختفاء التقعيد للنُّظُم من النحو العربي اختفاء يكاد يكون تامًّا؛ فلست بواجد وصفًا نحويًّا جامعًا لنظام النفي بما هو نظام وإن وجدت معالجة لأدواته متفرقة بحسب عملها الإعرابي، ولست بواجد شيئًا مثل ذلك عن نظام الاستفهام أو نظام الأزمنة النحوية. وقد استدرك على النحاة كثيرًا من ذلك وأحسن شيخنا تمام حسان في كتابه الفذ «**العربية معناها ومبناها**».

نأتي الآن إلى إبراز مظهر من أهم مظاهر إهدار الطابع الهرمي للمنظومة التحليلية داخل إطار الجملة؛ فبالإضافة إلى تمييع إنّية الجملة، واختفاء قواعد النُّظُم نلحظ أن المكونات التركيبية الصغرى (أو ما نسميه العبارات ترجمة للمصطلح phrases) قد جاء مفرقًا أو مصنّفًا بحسب الأثر الإعرابي. كذلك كان الشأن مع عطف النسق وعطف البيان والبدل والنعت والمفاعيل والحال والتمييز والعدد وغير ذلك دون أن تسلك جميعها في علاقة تركيبية نظامية ذات طابع هرمي في إطار الجملة. ولم تحظ الجمل الصغرى (وهي ما نستعمله مصطلحًا موازيًا لمصطلح clause) بمعالجة توضح العلاقة النسقية الهرمية بينها وبين المكونات التي هي دونها، أو بينها وبين المكون الأكبر الذي يحتويهما جميعًا وهو الجملة.

إن جميع ما سقناه من ظواهر جعلت من مصنفات النحاة جمعًا اتِّفاقيًّا يضم مسائل النحو في تتابع يخذل جميع التوقعات؛ إذ إنه لا أساس واضحًا للتتابع من ضرورة أو احتمال منهجي. إنه تتابع يهدر مفهوم المنظومة التحليلية ومفهوم العلاقة النسقية بين مكونات التركيب

داخل الجملة، وبين المقولات الصرفية والنحوية كل الإهدار. أترانا على حق حين نقرر أن النحو العربي بصورته المستقرة لا يفي بالمراد حتى في إطار «نحو الجملة» بَلْهَ «النص»، حيث إن المتوالية المنهجية في نحو الجملة هي: الكلمة (الصرفيم)، العبارة (phrase)، الجملة الصغرى (clause) ، الجملة. كما أن المتوالية المنهجية في نحو النص تبدأ من الجملة لتتحقق على الوجه الآتي: الجملة، ما بين الجمل، الفقرة، ما بين الفقرات، النص.

وحاصل القول إن النحو العربي هو أبعد شيء من أن يكون نحوًا «جمليًا» موفقًا، بله أن يكون صالحًا بصورته هذه لأن يكون نحوًا «نصيًّا».

على أن بارقة أمل في عون من مصادر التراث لتحقيق ما نحن بسبيله من صياغة إطار نظري عربي لنحو النص، إنما يقدحها زناد الإمام أبي يعقوب يوسف بن محمد علي السكاكي في صيغته التي قدمها في «مفتاح العلوم». ولقد سبق أن استظهرنا في بحث سابق أن صيغة السكاكي هي أوفق الصيغ للدخول في حوار منهجي مع الأُسلوبيات اللِّسانية. وها نحن أولاء، نقرر أيضًا هنا أنها أوفق الصِّيغ التي يمكن الاستعانة بها في صياغة «نحو النص» العربي، لما لها في هذا المقام من مزية لم تتفق لغيرها، ومن إحكام يزكيها لتكون الإطار المرجعي في العربية إذا ما أردنا لنحو النص العربي تأثيلًا وتأصيلًا. ولهذا الموضوع من الأهمية ما يجعله حقيقًا ببحث خاص، نقدم فيه «قراءة جديدة لنظرية السكاكي: محاولة في تأصيل «نحو النص» العربي».

*   *   *

المبحث الثالث(*)

تعليق الجارّ والمجرور في العربية من منظور نحوي معجمي

(*) ورقة قدمت في «بحوث الندوة الدولية للمعاجم اللغوية والمختصة» (جامعة الكويت 14 - 17 مارس 1999)، وقد صدرت بحوث الندوة مطبوعة عن الجامعة عام 2000م بتحرير محمد حلمي هليّل وسعد مصلوح وحشان العجمي.



المبحث الثالث
تعليق الجارّ والمجرور في العربية
من منظور نحوي معجمي

0/0 فاتحة

في منطقة التقاطع والتماسّ بين النحو والصرف والمعجمية يقع أمر الفحص عن مسألة الجار والمجرور وظاهرة العلاقة الشابكة بين هذا المُرَكَّب وما يلحقه حينًا، أو يسبقه أحيانًا من مُكوِّنات داخلة في تركيب الجملة العربية. وجلاء هذه العلاقة الرهيفة الغامضة مطلب صَرْفيّ نحويّ في مباحث التعدّي واللزوم، ومعاني الحروف، والجملة الفعلية، وعمل المصدر والمشتقات؛ بل إن اسْتِكناه أمرها ليمتد إلى مبحثَيْ النعت والحال، ويتّصل في البلاغة بغير واحد من مباحث علمي المعاني والبيان، إلى قضايا أخرى دلالية وفقهية وأصولية وكلامية يصعب الإحاطة بها وتسميتها في هذا المقام على جهة الحصر.

وكثير من هذه المسائل لا يزال مُستزادًا للباحثين في علوم العربية والعلوم الشرعية على اختلاف الأنظار والشواغل. بَيْدَ أنَّ صلة هذا التركيب المراوغ بقضايا المعجمية العربية لَمّا تزل في حاجة إلى مزيد من البحث الصابر المتلبث؛ لوثاقة علائقه بتصنيف المعجمات، واستظهار ما نحن بحاجة إليه من ضروبها المختلفات، وتعيين المداخل

المعجمية، وتنظيم ما يقع تحت هذه المداخل من مادة، وبيان الطرائق المصطنعة في الشرح والاستدلال.

وتحاول الدراسة أن تقارب هذا المشكل لا لنقول فيه قولًا فصلًا فما إلى ذلكم من سبيل، ولكن ما بنا هو تتبع ظاهرة الانقطاع بين المبحث النحوي والعمل المعجمي، وآثار ذلك الانقطاع في صناعة المعجم العربي.

وتتألف الدراسة – غير هذه الفاتحة – من ستة مطالب هي على الموالاة:

0/1 التعليق في التراث النحوي.

0/2 التعليق في الدرس المعاصر.

0/3 خصوصية تعليق المُركَّب الجَرِّي في العربية.

0/4 تقويم اجتهاد القدماء في تأويل معاني الحروف.

0/5 تمييز ما هو معجمي ممّا هو نحوي تركيبي في تعليق المُرَكَّب الجَرِّي.

0/6 المركب الجَرّي بين النحو والمعجم.

0/7 كلمة خاتمة.

0/1 التعليق في التراث النحوي

ما بنا هنا أن نستقصي القول في مسألة تشعَّبت بها المسالك وطال عليها الأمد، ولكن أن نسوق إشارات دالّة على الكيفيات التي عولج بها تعلق المُرَكَّب الجَرّي في المصنَّفات التراثية التي صرفت إليه عنايتها

بالأصالة، وما لهذه الكيفيات من آثار تمتد إلى المشكل المعجمي. وهذه هي في إيجاز، يُرجى أن يكون شافيًا ومبينًا:

1 - تقاسَمَ مبحثَ التعلّق صنفان من التأليف هما: كتب الأفعال (وأشهرها مصنفات ابن القوطية 367هـ) [1]، والمعافري السرقسطي (توفي[2] بعد 400هـ)، وابن القطاع (515هـ) [3]، وكتب معاني الحروف (وأشهرها مصنفات المرادي[4] (429 هـ)، والمالقي[5] (702هـ) ، وابن هشام (761هـ) [6])؛ ومن المتوقع مع هذه القسمة - أن تنصرف عناية كل من الفريقين إلى المدخل الذي ارتضاه أصلًا للتصنيف؛ فعني أصحاب كتب الأفعال بضبط أبوابها وبيان معانيها الاستعمالية، على حين انصرف الآخرون إلى العناية بما ينسب إلى الحروف من معان، والاستشهاد لها وتخريج المتشابه والمشكل

---

(1) أبو بكر محمد بن عمر بن عبد العزيز الأندلسي المعروف بابن القوطية (367هـ)، له: «**كتاب الأفعال**»، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1993م.

(2) أبو عثمان سعيد بن محمد المعافري القرطبي ثم السرقسطي (توفي بعد 400هـ)، أخذ عن ابن القوطية وبسط كتابه في «**الأفعال**» وزاد فيه. صدر كتابه عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة بتحقيق حسين محمد شرف في خمسة أجزاء، 1975م.

(3) أبو القاسم علي بن جعفر السعدي المعروف بابن القطاع، صدر له «**كتاب الأفعال**» عن عالم الكتب، بيروت، 1983م.

(4) المرادي: الحسن بن قاسم (724هـ)، وكتابه «**الجنى الداني في حروف المعاني**» صدر عن المكتبة العربية بحلب، تحقيق فخر الدِّين قباوة ومحمد نديم فاضل، 1973م.

(5) المالقي أحمد بن عبد النور (702هـ)، صدر كتابه «**رصف المباني في شرح حروف المعاني**» عن مجمع اللغة العربية بدمشق - تحقيق أحمد محمد الخراط، 1975م.

(6) جمال الدِّين ابن هشام الأنصاري (761هـ)، وكتابه «**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**» عنى بتحقيقه وشرحه عبد اللطيف محمد الخطيب، وصدر عن المجلس الوطني للثقافة في الكويت عام 2000م.

منها. ويظل – مع هذا – قدر صالح من المادة الخاضعة للمدارسة شركة بين الفريقين[1].

2 – الجارّ والمجرور لا يتعلقان من جهة النحو بالفعل وحده، بل «لا بد من تعلقها بالفعل، أو ما يشبهه، أو بما أُوِّل بما يشبهه، أو ما يشير إلى معناه، فإن لم يكن شيء من هذه الأربعة موجودًا قُدِّر»[2]. ومن ثم كانت معالجة التعليق في المبحث النحوي أوسع من أن تُحصَر في الأُفق المعجمي، بيد أن لهذه المقولة النحوية إشارات دالّة على تصوُّر النُّحاة لطبيعة العلاقة الحاكمة على هذا التركيب سنأتي إليها بفضل بيان.

3 – عمد أهل العِلْم إلى حلّ ما صادفهم من إشكالات التعلّق في ما خالف المعهود من صور الاستعمال، فذهبوا في حلّها مذاهب أظهرها:

(أ) القول بنيابة حرف عن حرف؛ وأكثر من مال إليه كان من الكوفيين. ومقتضى هذا القول اشتراك المعاني النحوية المختلفة في الحرف الواحد، ومن ذلك إفادة (الباء) معاني عدّة؛ كالاستعانة والسببيَّة والتعدية والظرفيّة والقَسَم. أو توزّع المعنى الواحد على أكثر من حرف؛ ومنه اشتراك (الباء) و(اللام) و(من) في إفادة السببيَّة، واشتراك (الباء) و(في) في إفادة الظرفيّة.

---

(1) أما أحكام التعليق في التراكيب فهي مبسوطة في كتب النحو بأبوابه المتفرقة. وقد جمع ابن هشام قدرًا صالحًا منها في المغني (انظر الباب الثالث، ج 271/5 – 353).

(2) مغني اللبيب: 271/5.

(ب) تضمين الفعل معنى فعل آخر مناسب للحرف. ومن ذلك حملهم تعدية «أحسن» بالباء في قوله تعالى: ﴿وَقَدْ أَحْسَنَ بِيٓ﴾ [يوسف: 100] على تضمين الفعل معنى (لطف)، وأصحاب هذا القول أكثرهم من البصريين؛ فلا نيابة لحرف عن حرف عندهم[1].

(ج) حمل تركيب على تركيب؛ ومنه حمل التركيب اللازم على آخر متعدٍّ في ما سموه باء التعدية؛ ومثاله:

- ﴿ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ﴾ [البقرة: 17].

4 - إعمال «التأويل» على نحو تعدّد به أوجه التحليل للتركيب الواحد؛ ومن ذلك تردد فريق من النحاة بين تعليق الجار والمجرور بالفعل المذكور في الكلام وتعليقهما بمحذوف مقدَّر.

قارن: ﴿أَخَذَتْهُ ٱلْعِزَّةُ بِٱلْإِثْمِ﴾ [البقرة: 206].

إذ ورد في الباء ثلاثة أوجه هي التعدية والسببيّة والمُصاحَبَة. وعلى الوجهين الأولين يتعلّق الجارّ والمجرور بالفعل «أخذ»، أمّا على الوجه الثالث فتكون حالًا؛ إما من العزّة وإما من ضمير المفعول.

ولم يرد الخلاف في ذلكم على ما تشابه من الشواهد فقط، بل على شواهد أوفت على الغاية من بساطة التركيب؛ تأمل:

﴿ٱذْهَبُواْ بِقَمِيصِي هَٰذَا﴾ [يوسف: 93][2].

---

(1) أما على القول بتضمين الحرف فقد قيل إن (الباء) بمعنى (إلى). وانظر **مغني اللبيب**: 146/2.

(2) السمين الحلبي: «**الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**»، تحقيق علي محمد معوض وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م، 507/1.

وفيه أجاز صاحب الدُرّ المصون في قوله: «بقميصي» أن يتعلّق بما قبله على أن الباء مُعدِّيةٌ كـ «هي» في «ذهب به»، وأن تكون للحال، فتعلّق بمحذوف؛ أي «اذهبوا معكم قميصي»[1]؛ أي مصحوبين بقميصي.

5 – عدم التمييز بين ما هو من صميم التعلّق وما يمكن أن يُعَدّ من قبيل التعبيرات الاصطلاحية، ومنه:

﴿ وَلَمَّا سُقِطَ فِيٓ أَيۡدِيهِمۡ ﴾ [الأعراف: ١٤٩] بمعنى ندموا وتحيَّروا.

كانت تلكم إشارات وسمات مائزة لمُجْمَل ما امتازت به معالجة كتب الأفعال ومعاني الحروف لتعليق الجارّ والمجرور. وسنرى لذلك كله آثارًا يلزمنا الاشتغال برصدها في المعجمات العامة قديمها وحديثها. وهو ما سنحاول بعضه في ما يأتي من مباحث هذه الورقة.

0/2 التعليق في الدرس المعاصر

يصعب استقصاء البحوث المعاصرة التي عرضت لهذا المشكل بالمدارسة. بيد أنا نجتزئ بمثالين اثنين نرجو أن تتحقق بهما الإبانة عن وجهتين متباينتين في الدرس المعاصر: وجهة تراثية تقليدية، وأخرى لسانية محدثة.

1/2 – ثَمَّ مثال لمعالجة «التعليق» في إطار تراثي هو دراسة أبي أوس إبراهيم الشمسان (1986). وتمتاز الدراسة بما فيها من جُهد ظاهر، واقتراحها بعض الإجراءات التحليلية التي يمكن البناء عليها واستنطاقها لتكون منتجة .

(1) السابق: 214/4.

يقول الشمسان في بيان وظيفة الحروف إن المراد بها:

«**خلق رابطة** بين الفعل واسم بعده. وليست هذه الوظيفة ثابتة في مبنى الحروف بل **تستمد من جملة التركيب؛ فطبيعة الفعل والاسم تحددان معنى الحرف**. ومعنى ذلك أن العلاقة بينهما موجودة، وإنما يجيء الحرف **ليجسد مع الفعل والاسم** تلك العلاقة. ويكتسب الحرف نتيجة لوجوده في تراكيب محددة نوعًا من التلازم مع الأفعال، ويشكل مع الفعل ضميمة ذات دلالة مشتركة[1] **قد تلمح ظلالها بعد غياب الفعل في بعض السياقات**».

بَيْدَ أَنَّ التأَمّل للنَّص السابق ربما تستوقفه بعض مواطن يصعب استجلاء مقاصدها: فما نوع الرابطة التي يخلقها الحرف بين الفعل والاسم الذي بعده؟ وما تلك الطبيعة المنسوبة للفعل والاسم والتي يتحدد بها معنى الحرف؟ وهل في القول بأن وظيفة الحرف مستمدة من جملة التركيب حل للمشكل؟ وكيف يجسد الحرف العلاقة بين الفعل والاسم؟ وما مفهوم التجسيد أصلًا؟ وإذا كان الحرف يشكل مع الفعل ضميمة ذات دلالة مشتركة فما مفهوم الاشتراك؟ وهل تتشكل الدلالة المشتركة في غيبة مدخول الحرف؛ أي الاسم الواقع بعده؟ ثم كيف يمكن التوفيق بين هذا القول وما ورد في صدر الكلام من أن الدلالة مستمدة من جملة التركيب، ومن أَنَّ الحرف صانع للرابطة بين الفعل والاسم؟

---

(1) أبو أوس إبراهيم الشمسان: «**الفعل في القرآن الكريم: تعديته ولزومه**» مطبوعات جامعة الكويت، 1986م.

هكذا انحازت دراسة الشمسان إلى عقد الصِّلة بين الفعل والحرف وغيبت دور الاسم الواقع بعد الحرف، خلافًا لما تعد به المقدمات. وقد أفضى ذلك إلى عدم الإفادة من إجراء تحليلي منهجي واعد اعتمدته الدراسة، وكان عسيًّا أن يفضَّ بعض مغاليق الإشكال؛ ونعني بهذا الإجراء ما سمّته الدراسة «**اعتبار تقاطع إحداثيات الأفعال والحروف... ودراسة أحدهما منسوبًا إلى الآخر؛ بمعنى تثبيت أحد العنصرين وتحريك الآخر**»[1]. إن الدراسة ترى أن نُحّاة العربية عمدوا إلى تثبيت عنصر الحرف وتحريك الفعل، وأن بالإمكان تثبيت الفعل وتحريك الحرف[2]. وهذا الكلام حق خالص؛ بَيْدَ أنَّ هذا الإجراء لم يعالج مبسوطًا - لا في الدراسة ولا عند نُحَاة العربية - على العنصر الثالث وهو مدخول الحرف، مع أنه شريك أصيل في كل ما يتَّصِل بهذا التركيب من وجوه الإشكال.

هذا، وقد طويت دراسة الشمسان - على قيمتها غير المنكورة - على كثير مما يرد على الدَّرْس القديم من ملاحظ، ومن ذلك إجراء التدوير بين الأفعال المتفقة لفظًا والمختلفة معنى في باب واحد من المعالجة؛ قارن الفعل «حلّ»[3] في:

- ﴿لَّا يَحِلُّ لَكَ ٱلنِّسَآءُ﴾ [الأحزاب: 52].
- ﴿أَمْ أَرَدتُّمْ أَن يَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبٌ مِّن رَّبِّكُمْ﴾ [طه: 86].

---

(1) السابق: 139.
(2) السابق: 140.
(3) السابق.

ومن ذلك أيضًا إدراج ما يُحْمَل على الحالية في مبحث معاني الحروف، وهو ما سُمِّي في الدراسة دلالة الحضرة. قارن[1]:

- ﴿ يَوْمَ يَأْتِ لَا تَكَلَّمُ نَفْسٌ إِلَّا بِإِذْنِهِۦ ﴾ [هود: 105].
- ﴿تَظَٰهَرُونَ عَلَيْهِم بِٱلْإِثْمِ وَٱلْعُدْوَٰنِ ﴾[2] [البقرة: 85].

كذلك صعب في الدراسة أحيانًا تحصيلُ تشخيصٍ للعلاقة بين الفعل والحرف؛ ومن أظهر الأمثلة على ذلك تعليق الفعل «تذهب» بالحرف «على» في قوله تعالى: ﴿فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَٰتٍ ﴾ [فاطر: 8]. وقد ذهب البحث في تفسير هذا التعليق إلى القول: «**ولسنا نجد لذلك تفسيرًا سوى أن الشخص ربما كان يلقي بنفسه على المتحسَّر عليه حتى يهلك وهو عليه**»[3]، وما ذلك إلَّا طرد لمعنى الاستعلاء في «على»، مع أن الأقرب أن يقال: إن «عليهم» متعلقة بـ «حسرات» أو بِكَوْن مقدر يقع نعتًا لها لا بالفعل تذهب، وشاهد هذا ماثل في غير آية من آيات القرآن الكريم، وأَبْيَنُها في ذلك قوله تعالى: ﴿كَذَٰلِكَ يُرِيهِمُ ٱللَّهُ أَعْمَٰلَهُمْ حَسَرَٰتٍ عَلَيْهِمْ ﴾ [البقرة: 167]. وقوله تعالى: ﴿ يَٰحَسْرَةً عَلَى ٱلْعِبَادِ ﴾ [يس: 30]

وقد انتهت الدراسة في شأن الفعل اللازم وعلاقته بالحرف المصاحب إلى خلاصة نصها:

> **«من الاستعراض لجانبي علاقة الفعل والحرف: نعني علاقة الفعل بحروف جرّ مختلفة، وعلاقة حرف الجر بأفعال مختلفة**

(1) السابق: 179 – 180.
(2) السابق: 206.
(3) السابق: 209.

يمكن القول إن السياق هو سيد الموقف، ذلك أن الذي يحدث في السياق هو إنشاء إمكانات غير متناهية من عناصر متناهية. ويكاد المعنى – عند النظر إليه بصبر شديد – لا يتكرر، فهو دائمًا يأتي مشحونًا بظلال من المعاني وبملابسات مختلفة تلوّن الدلالة»[1].

تلكم الخلاصة التي انتهى إليها هي نتيجة متوقعة، وهي خلاصة تعود بنا إلى بادئ البدء، وتمنح الشرعية لطرح الأسئلة الكبرى المتعلّقة بهذه المسألة على بساط البحث من جديد. ويأتي على رأس الأسئلة: هل ثمة إمكان لالتماس ضوابط حاكمة على ما يمكن استنباطه من السياق؟!

2/2 – نأتي الآن إلى المثال المقابل وهو دراسة هليّل (Heliel 1995)[2] التي تقوم على توجه قاصد لسبر خصائص التركيب المكون من الفعل والأداة من منظور الشواغل المعجمية وهموم الترجمة. وتعتمد الدراسة التحليل التقابلي أساسًا لاستنباط الخصائص وإضاءة المشكلات، وفيها يستعمل هليّل مصطلحًا جامعًا هو «مركبات الفعل – الأداة» verb-particle combinations؛ ليشمل تحته ثلاثة أضرب متمايزة في الإنجليزية هي:

(أ) الأفعال العبارية	phrasal verbs
(ب) الأفعال الجرّية	prepositional verbs
(جـ) الأفعال الجرّية العِباريّة	prepositional phrasal verbs

(1) السابق: 171.

(2) السابق: 252.

والجامع بين هذه المركبات – على اختلافها – هي أنها عند هليّل يمكن أن تُعَدّ «منظومات تعبيرية» set expressions تتألّف من كلمتين أو أكثر وتتكامل فيما بينها لتُشكِّل وحدة لها في الغالب معنى خاص يُستفاد منها في مجموعها»[1].

وفي ضوء المعايير المائزة بين الصُّوَر الثلاث ينتقل هليّل بالدَّرس إلى المادة العربية ليفحص المركب «فعل + حرف جر» متسائلًا عن صحيح مكانه من ذلك التصنيف: أتراه واقعًا في باب الفعل العباريّ أم في باب الفعل الجرّي؟ أم تراه خاضعًا لمقولة أخرى مباينة لهذه وتلك؟ والتماسًا للجواب ينظر الباحث إلى هذا المركّب باعتبارين هما: الأنماط التركيبية النحوية syntactic types والأنماط الدلالية semantic types، ولإيضاح خصائص المركّب العربي (فعل + حرف جر) من المنظور التركيبي يسوق لنا المثال الآتي:

«استغنى عن الحلوى بعد الغداء»

ويقطع الباحث بأن المركّب «بعد الغداء» هو مركّب جرِّي بالأصالة genuine prepositional phrase. أما المركّب المثير للتساؤل فهو «استغنى عن الحلوى»؛ لذلك يشفع المركّب بإمكانين للتقويس وتعيين الحدود بين مكوناته وهما:

(1) [استغنى] [عن الحلوى].

(2) [استغنى عن] [الحلوى].

---

(1) Heliel, Mohamed Helmy, "Verb – Particle Combinations in English and Arabic : Problems for Lexicographers and Translators", in **Language, Discourse and Translation in the West and Middle East,** ed. By R. de Beaugrand et al., John Benjamins Publishing company, Amsterdam Philadelphia 1995, PP. 141 – 151.

ويقترح لتشخيص المركّب السابق ثلاثة اختبارات هي[1]:

(1) القابلية للتقديم، ومثاله: «عن الحلوى استغنى».

(2) القابلية للسؤال عنه، ومثاله: «عن أي شيء استغنى؟».

(3) القابلية للفصل بينه وبين بقية الجملة بفاصل، ومثاله: «استغنى حينئذٍ عن الحلوى».

ويخلص هليّل من إعمال الاختبارات الثلاثة المذكورة إلى أن «عن الحلوى» مكوّن ثابت؛ أي أنه مركّب جرّي. كما يخلص إلى أن المركّب الجرّي في العربية يحتفظ فيه الحرف بقدر كبير من جوهر معناه، وأن الجارّ مع مدخوله يتممان معنى الفعل فيما اصطلح عليه في النحو التراثي باسم «التعلّق»، كما يحتفظ المركّب الجرّي بعلاقات التعلّق مع المشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول.

3/2 – قدمت في **1/2** و**2/2** مثالين لمعالجة مشكل التعليق بين الفعل والجارّ ومدخوله. وقد استظهرت أن دراسة الشمسان انحازت إلى فحص المركب [فعل + حرف]، على حين مالت دراسة هليّل إلى إبراز كينونة المركّب الجرِّي [حرف + اسم]؛ بما هو مكوّن ثابت قابل للتقديم، وللسؤال عنه، وللفصل بينه وبين الفعل بفاصل.

والذي أراه أن العلاقة بين المكوّنين [حرف + اسم] أوثق وأشد تلازمًا من تلك التي بين المكونين: [فعل + حرف]. ويقتضي ذلك أن الرجحان – في ما يبدو لي – ثابت لما انتهت إليه دراسة هليّل. بَيْدَ أَنَّ ثَمّة قضايا تثيرها الدِّراسات المعاصرة حقيقة بالنظر إذا ما عرضناها على

(1) المرجع السابق: 142 – 143.

مصنّفات النحو والمعجمات العربية، أو عرضنا هذه على تلك. ومن بين أهم هذه القضايا:

(1) مدى صلاحية الأنماط التركيبية والاختبارات المستوحاة من المقايسة التقابلية بين العربية والإنجليزية لفحص المركّب العربي، وهو ما يعني تعَرُّف خصوصية التعليق في العربية.

(2) تقويم اجتهاد القدماء في شأن تأويل معاني التعليق.

(3) تمييز ما هو نحوي مما هو معجمي في تحليل المركّب الجرّي العربي.

(4) فحص العلاقة بين مكونات المركب لتعيين المكون المركزي فيه، ونعني به المكان الحامل لمعنى المركّب أو الذي يشير إلى السِّمَة المائزة (بمفهوم مستوحى من الدَّرْس الصوتي الوظيفي) في معنى ذلك المركّب.

ونأخذ في معالجة هذه المباحث الأربعة على وِفاق الترتيب السابق إيراده.

0/3 خصوصية تعليق المُركَّب الجَرِّي في العربية

قدّمنا في عرضنا لدراسة هليّل (02/2) ما انتهت إليه الدراسة من نتائج – تأسيسًا على التقويس والاختبارات المقترحة – إذ رجَّحتْ أن المركّب الجرِّي مركَّب ثابت يشكل متلازمة تركيبية غير قابلة للانفصام. ومن البَيِّن أن هذه النتائج قامت على المقايسة التقابلية بين العربية والإنجليزية.

والذي نراه أن هذه المقايسة ينبغي أن تقارب بحذر شديد لاستظهار الموائز والجوامع التركيبية بين اللُّغَتين. واعتبار هذا الأمر يوجب رَجْع النظر في الإجراءات والتأسيس من وجوه:

أولها - أن اختباريْ إمكان التقديم وإمكان الفصل بين مكونَيْ التركيب (الحرف والاسم) يخضع لمقتضيات تتجاوز خصوصة هذا المركّب بعينه؛ ونعني به المكان الذي تحتله كل من اللغتين: الإنجليزية والعربية في التنميط اللِّساني linguistic typology؛ بين لغات النَسَق الحر free order والنَّسَق الثابت fixed order.

ثانيها - ليس كل فصل بين المكونات هو فصلًا يُعتَدّ به في الجملة العربية؛ فالفصل بالظرف أو بالجارّ والمجرور لا يدخل تحت الفصل بأجنبي؛ بل هو كَلَا فَصْلٍ. وعلى ذلك يصعب الاحتجاج به في المثال الذي ساقته الدِّراسة «استغنى حينئذٍ عن الحلوى».

ثالثها - أن إثبات الكينونة التلازمية غير القابلة للفصل بين حرف الجرّ ومدخوله في العربية ثابت بغير حاجة إلى اختبار. وهو محسوم فيها:

(أ) لأن حالة الجرّ ثابتة إعرابيًّا للأسماء؛ ومن هنا كان تقسيم الحروف في العربية إلى حروف مختصَّة وأخرى غير مختصَّة، وكانت حروف الجرّ مختصَّة بالأسماء اختصاصًا يوجب التلازم غير القابل للفصل بين الجارّ والمجرور.

(ب) ولأن أصل اختصاص الفعل إنما هو بالفاعل لا بالمكملات، أما تعلّق الجارّ والمجرور بالفعل فقد يكون وقد لا يكون. وعلى ذلك يكون مآل المثال المقترح – من

حيث التقويس – إلى الصورة: [استغنى [هو]] [عن الحلوى]، وتكون الصورة الممتنعة هي: [استغنى [هو] عن] [الحلوى]].

رابعها- أن النموذج الذي جرى اختباره هو نموذج بسيط لا يستوعب صُوَرًا أُخرى للتعليق تفوقه تركيبًا واتِّصالًا بمشكلات المعجم والترجمة؛ فمن الأفعال ما يتعدى إلى واحد بنفسه، وما يتعدى إلى واحد بنفسه وإلى آخر بأحرف أجر مختلفة. قارن مثلًا:

(1) ﴿وَحَشَرْنَٰهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا﴾ [الكهف: 47].

(2) ﴿وَيَوْمَ يُحْشَرُ أَعْدَآءُ ٱللَّهِ إِلَى ٱلنَّارِ فَهُمْ يُوزَعُونَ﴾ [فصلت: 19].

(3) ﴿وَحَشَرْنَا عَلَيْهِمْ كُلَّ شَيْءٍ قُبُلًا﴾ [الأنعام: 111].

وأيضًا:

(1) ﴿فَنَرُدَّهَا عَلَىٰٓ أَدْبَارِهَآ﴾ [النساء: 47].

(2) ﴿ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ ٱلْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ﴾ [الإسراء: 6].

واعتبار هذه الصُّوَر يفضي بالضرورة إلى تعقيد إجراءات التقويس والاختبارات.

خامسها- أن ما انتهت إليه الدِّراسة من إثبات لكينونة المركّب الجرِّي – مع التسليم بصوابه وببدهيته في منطق العربية – نتيجة محسوبة على العلائق النحوية التركيبية بالأصل. أما المشكل المعجمي الذي يتطلَّب التمييز بين ما هو معجمي وما هو نحوي في تحليل هذا المركّب واستبانة المكوّن الحامل للمعنى فيه فيظل مناطًا للفحص والتماس الحل.

ويتَّصل بهذا المشكل المعجمي عدد من الإشكالات في مسألة تعليق الجارّ والمجرور بالفعل أو ما يشبه الفعل، وهي إشكالات حفلت بها مصنفات التراث النحوي على نحو بالغ التعقيد والتداخل. لذلك كان استبصار ما يكتنف هذه الإشكالات من لبس، وتحرير ما تكابده من اشتباك حريًّا أن يتجلَّى في صناعة المعجمات إحكامًا وتجويدًا. وتتوقف هذه الورقة عند ضربين متعالقين من هذه الإشكالات، أحدهما: إشكال نحوي، والآخر: إشكال دلالي، لكشف ما بينهما من تعالق في التراث النحوي وما لهما من أثر في صناعة المعجم العربي.

0/4 تقويم اجتهاد القدماء في تأويل معاني الحروف

أسلفنا في (0/1) من هذه الورقة أن اجتهاد القدماء في أمر الجارّ والمجرور يمكن تحصيله في ثلاثة أمور:

(1) أن الجارّ والمجرور لا بُدَّ لهما من متعلّق هو الفعل أو شبهه أو ما هو مؤول به. وشرط ذلك أن لا يكون الحرف زائدًا أو شبيهًا بالزائد[1].

(2) أن ظاهر كلامهم واجتهادهم ينسب معنى المركّب إلى «الحرف». وبرهان ذلك في تصنيفهم للحروف بحسب معانيها، وعنونة ما هو من هذا الباب من مصنفاتهم بعنوان «معاني الحروف». وإذن فالمكون المركزي أو الحامل للمعنى على هذا القول هو الحرف دون الفعل أو المدخول. ولا ريب أن ذلك لا يعني نسبتهم المعنى إلى الحرف في ذاته، ولكن المعنى مستكن في الحرف لا يظهر إلَّا باستصحاب الفعل والاسم.

---

(1) المرجع السابق: 145.

(3) إذا جاء الحرف في المركّب وفْقًا للمعهود من المعنى والاستعمال فذاك، وإلّا اجتهدوا في تأويله. وقد انشعبوا في ذلك إلى فريقين: فريق يقول بنيابة الحرف المستعمل عن الحرف المفترض، وفريق يحمل الفعل المستعمل على فِعل آخر يوافقه في المعنى المعجمي ولا يجافي الحرف فيما نسب إليه من معنى وظيفي.

والناظر في هذا الخلاف واجد أن أطرافه قد ترددوا صدد هذا الإشكال بين حل نحوي يقول بتضمين الحروف، وحل معجمي يقول بتضمين الأفعال. والذي أراه أن الحل النحوي أملته صناعة الإعراب، كما أنه ليس مقبولًا على إطلاقه حتى عند المجوزين له؛ يقول الحريري:

> **«إن إقامة بعض حروف الجرّ مقام بعض إنما جُوِّز في المواطن التي ينتفي فيها اللبس ولا يستحيل المعنى الذي صيغ له اللفظ. ولو قيل ها هنا: «رميت بالقوس» لدلَّ ظاهر الكلام على أنه نبذها من يده وهو ضد المراد بلفظه؛ ولهذا لم يجز التأويل للباء فيه»**[1].

أما الحل المعجمي فهو الموافق لمنطق الاستعمال في العربية، وهو الذي عليه أكثر أهل العِلْم؛ قال أبو حيان: «تضمين الأفعال أولى من تضمين الحروف»، ورَدَّ أبو الفتح عثمان بن جنِّي إقامة الحرف مقام الحرف إلى التناسب بين مصاحباتها من الأفعال في المعنى؛ قال:

---

(1) ابن قتيبة: «**أدب الكاتب**»، تحقيق محمد الدالي، ط 2، مؤسسة الرسالة، 1985م، ص ص 506 – 520.

«اعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعدَّى بحرف، والآخر بحرف غيره، فإن العرب قد تتَّسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذانًا بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر، فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه»[1].

وقد جاوز ابن جنِّي القول المجرَّد بذلك إلى الاعتداد به خصيصة فاشيةً من خصائص العربية حَريّةً بأن يتلقاها قارئه بالقبول والإعجاب؛ يقول:

«ووجدت في اللغة من هذا الفن شيئًا كثيرًا لا يكاد يحاط به؛ ولعله لو جمع أكثره لا جميعه لجاء كتابًا ضخمًا؛ وقد عرفتَ طريقه. فإذا مرَّ بك شيء منه فَتَقَبَّلْهُ وَأْنَسْ به؛ فإنه فصل من العربية لطيف حسن، يدعو إلى الأُنس بها والفقاهة فيها»[2].

على أن هذا الخلاف النحوي قد تجلَّت آثاره في صناعة المعجم العربي على أنحاءٍ جديرة بالرصد والتشخيص والتقويم. وينضاف إلى ذلك إشكالات أُخرى تتَّصِل باعتبار الفُرُوق بين الصِّيَغ واختلاط ما هو نحوي بما هو معجمي؛ وكل أولئك مما يقتضينا شيئًا من البيان نُخلص له ما يأتي من حديث.

---

(1) الحريري (القاسم بن علي): «دُرَّة الغوّاص في أوهام الخواص»، طبعة أوفست بلا تاريخ، المثنى، بغداد، ص 170.

(2) ابن جنّي: «الخصائص»، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية 1952م، 308/2.

0/5 تمييز ما هو معجمي ممّا هو نحوي تركيبي في تعليق المُرَكَّب الجَرِّي

يبدو لنا أن بابًا واسعًا من أبواب الاضطراب في المعالجة المعجمية للتعليق مردّه إلى الخلط بين ما هو معجمي وما هو نحوي تركيبي. وبيان ذلك أن استصحاب الفعل لحرف الجرّ في الكثرة الفاشية من الشواهد والأمثلة لا يلزم عنه ضرورةً القول بتعليق الجارّ ومدخوله بالفعل، ومن ثم إدراج هذه الأفعال تحت ما يتعدَّى بحروف الجرّ، واستيعابها على هذه الصِّفة في المعجمات. يقول الأستاذ الشيخ عضيمة – رحمه الله – معزّزًا ما ذهب إليه بما أورده ابن هشام من شواهد:

> **«تقدير المتعلّق إنما يراعى فيه المعنى وليس عملًا لفظيًّا لمجرّد الصِّناعة؛ إذ قد يذكر الفعل أو شبهه قبل الجارّ والمجرور أو الظَّرف، ولا يصح التعلّق به من جهة المعنى»**[1].

وقولة عضيمة – ومِنْ قبله أعلام صناعة الإعراب – حق لا ريب فيه؛ إذ إنه في الجم الغفير مما عولج تحت مبحث التعليق أو معاني الحروف يحتمل تقدير محذوف يكون حالًا أو صفة يتعلّق به الجارّ والمجرور. وحينئذٍ تنفك الصِّلة بين الفعل والمركّب الجرِّي، ويقوم بينهما شاغرٌ slot يمكن ملؤه بشاغل مناسب filler يكون هو متعلّق الفعل، وإذا فعلنا فإنه لا يبقى لدينا من الأفعال الجرِّية الخالصة إلّا القليل.

في استدلالنا لصواب هذا القول رجعنا إلى عدد من أُمّهات المصنّفات التراثية في إعراب القرآن لرصد ما صرَّح فيه القدماء بتعليق الجارّ والمجرور بمحذوف مقدّر حالًا أو صفة، سواء على جهة القطع أو

---

(1) السابق: 310/2.

جهة الاحتمال. ونسوق الآن شواهد دالَّة من الآيات التي اشتملت على مجرورات بحرف الباء للإيضاح والبيان:

1 - جميع شواهد «الاستعانة» هي على تقدير تعليق الجارّ والمجرور بحال محذوفة مقدّرة لا بالفعل. ومثاله:

- ﴿وَلَا طَٰٓئِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ﴾ [الأنعام: 38].

وذكر فيها السمين احتمال تعلّقها بمحذوف على أنها حال مؤكَّدة[1].

- ﴿فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ﴾ [الأنعام: 7][2].

2 - كثير من شواهد السببيّة - وهي فرع على الاستعانة - محتملة لتقدير المتعلق على أنه حال محذوفة. ومثاله:

- ﴿لِتَأْكُلُوا۟ فَرِيقًا مِّنْ أَمْوَٰلِ ٱلنَّاسِ بِٱلْإِثْمِ﴾ [البقرة: 188].

قال السمين: «تحتمل هذه الباء أن تكون للسبب فتتعلّق بقوله: «لتأكلوا»، وأن تكون للمصاحبة، فتكون حالًا من الفاعل في «لتأكلوا» وتتعلَّق بمحذوف أي: لتأكلوا ملتبسين بالإثم»[3].

- ﴿وَمَن يَتَبَدَّلِ ٱلْكُفْرَ بِٱلْإِيمَٰنِ فَقَدْ ضَلَّ﴾ [البقرة: 108].

قال العكبري: «الباء في موضع نصب على الحال من الكفر، تقديره مقابلًا بالإيمان، ويجوز أن تكون مفعولًا ليتبدل وتكون الباء للسبب»[4].

---

(1) محمد عبد الخالق عضيمة: «**دراسات لأُسلوب القرآن الكريم**»، دار الحديث - القاهرة، بلا تاريخ: 3/413.

(2) «**الدر المصون**»: 3/52.

(3) السابق: 3/14.

(4) السابق: 1/478.

3 - جميع شواهد مجيء الباء للملابسة وللمصاحبة، وكثير من شواهد مجيئها للظرفية فيها الباء قابلة للتعليق بمحذوفٍ حالٍ أو صفة، ومن ثم تكون معلّقة بشواغل fillers تحتل الشواغر slots المستكنة وراء البنية الباطنة؛ تلك التي تفصل ما بين الفعل والمركّب الجرّي على ما سبق أن استظهرناه. تأمل - في ذلك - الشواهد الآتية:

(أ) للظرفية

- ﴿وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ﴾ [البقرة: 102].

قال السمين: «متعلق بأنزل، والباء بمعنى «في»: أي في بابل. ويجوز أن يكون في محل نصب على الحالية من الملكين، أو من الضمير في أنزل فيتعلّق بمحذوف». وقد عزا الوجهين للعكبري. وفي عبارة السمين تفصيل وبيان[1].

- ﴿وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ ٱللَّهُ بِبَدْرٍ﴾ [آل عمران: 123].

قال العكبري: «(ببدر) ظرف، والباء بمعنى (في)، ويجوز أن تكون حالًا»[2].

(ب) للمصاحبة

- ﴿قِيلَ يَٰنُوحُ ٱهْبِطْ بِسَلَٰمٍ مِّنَّا﴾ [هود: 48].
- ﴿وَقَد دَّخَلُوا۟ بِٱلْكُفْرِ وَهُمْ قَدْ خَرَجُوا۟ بِهِۦ﴾ [المائدة: 61].

وقد سمّاها صاحب البرهان: باء الحال، وجعل الدماميني من

---

(1) العكبري (أبو البقاء عبد الله بن الحسين): «**التبيان في إعراب القرآن**»، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل - بيروت، ط 2، 1987، 1/104.

(2) «**الدر المصون**»: 1/321، وانظر «**التبيان**» 1/99.

علامتها أن تغني عنها وعن مصحوبها الحال. وقدّر في الأولى: «اهبط مسلَّمًا عليكَ». وفي الثانية: «وقد دخلوا كافرين..»[1].

(جـ) للملابسة

- ﴿خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ بِٱلْحَقِّ﴾ [النحل: 3].

قال الجَمَل: ««بالحق» في محل نصب على الحال»[2]، أي خلقًا ملتبسًا بالحق.

- ﴿وَمَا مَنَعَنَآ أَن نُّرْسِلَ بِٱلْـَٔايَٰتِ إِلَّآ أَن كَذَّبَ بِهَا ٱلْأَوَّلُونَ﴾ [الإسراء: ٥٩].

قال الجَمَل: «الباء زائدة، أو للملابسة، والمفعول محذوف؛ أي: وما منعنا أن نرسل نبيًّا حالة كونه ملتبسًا بالآيات»[3].

(د) للحالية

- ﴿نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ﴾ [الشعراء: 193].

قال أبو حيان في **البحر**: «به» في موضع الحال كقوله: «قد دخلوا بالكفر وهم قد خرجوا به»، وعزاه إلى ابن عطية[4].

(1) العكبري: 290/1.
(2) عضيمة: 27/2 – 28.
(3) سليمان بن عمر العجيلي الشهير بالجمل: «**الفتوحات الإلهية**»، مطبعة عيسى البابي الحلبي، بلا تاريخ: 557/2.
(4) السابق: 632/2.

- ﴿فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِي نَارِ جَهَنَّمَ﴾ [التوبة: 109][1].

قال العكبري: «(به) هنا حال؛ أي فانهار وهو معه»[2].

ويقول عضيمة تحت «الباء الحالية»: «**ذكرنا أن باء المصاحبة وباء الملابسة تكون هي ومجرورها متعلّقين بمحذوفٍ حال، ونذكر هنا آيات كثيرة جدًّا أعربت فيها الباء حالًا**»، ثم أورد تسعًا وسبعين آية، ثم ثماني وسبعين آية أخرى مما يحتمل الحال وغيرها، وسبعًا مما أعرب صفة.

4 - ما اصطلح على تسميته «باء التعدية» هو - على ما أسلفنا بيانه - من باب حمل تركيب على تركيب. وقد جاء في مصنفات القدماء قياسها على همزة التعدية في إيصال معنى الفعل اللازم إلى المفعول به نحو ﴿ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ﴾ [البقرة: 17]. و﴿لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ﴾ [البقرة: 20]. وقد وردت مع المتعدي في قولهم: صككتُ الحجر بالحجر، ودفعت بعضَ الناس ببعض»[3]. واحتجوا لذلك بقراءة محمد بن السميفع اليماني ﴿**أَذْهَب اللَّهُ بِنُورِهِم**﴾[4]. والرأي - عندنا - في مسألة باء التعدية:

(1) أن قياس الباء على الهمزة في شأن التعدية غير مستقيم؛

---

(1) أبو حيان الأندلسي (محمد بن يوسف): «**تفسير البحر المحيط**»/ تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، دار الكتب العلمية - بيروت، 1993م، 7/38.

(2) العكبري: 2/661.

(3) المرادي: «**الجنى الداني**»: 37.

(4) قال ابن هشام: وهي بمعنى «القراءة المشهورة» (المغني 1/138). انظر تخريجًا متقصيًّا للقراءة في: «**معجم القراءات**» لعبد اللطيف محمد الخطيب، 1/53.

فهمزة التعدية ليست مجرّد زيادة للهمزة على صيغة «فَعَلَ» آلت بها إلى «أَفْعَلَ»، والذي يتأمّل الضَّبْط بالحركات فيهما يستيقن أنهما صيغتان مختلفتان تمام الاختلاف، ومن هنا كان القول بالزيادة إنما هو باعتبار الجذر: الفاء والعين واللّام وليس باعتبار صيغة «فَعَلَ»، وبين الأمرين فرق كبير. أما ما سُمِّي باء التعدية فليست من هذا القبيل على ما سيأتي بيانه.

(2) أن معنى المصاحبة ملحوظ في الباء ومدخولها، وليس ملحوظًا في الفعل المتعدي. وقد ذهب إلى ذلك – خلافًا للجمهور – المبرّد والسهيلي[1]، وكذلك الزمخشري في الكشاف؛ إذ لَزِم اعتبارَ الفَرق بين التركيبين، فقال:

> «والفرق بين أذهبه وذهب به أن معنى أذهبه: أزاله وجعله ذاهبًا. ويقال ذهب به إذا استصحبه ومضى به معه. وذهب السلطان بما له: أخذه؛ «فلما ذهبوا به»، و«إذًا لذهب كل إلٰه بما خلق». ومنه «ذهبت به الخيلاء». والمعنى: أخذ الله نورهم وأمسكه، وما يمسك الله فلا مرسل له؛ فهو أبلغ من الإذهاب»[2].

والرأي عندنا – أن رأي الجمهور في هذه المسألة هو المرجوح، وأن التسوية بين التركيبين مفوتة لنكتة العدْل من أحدهما إلى الآخر، أما تورعهم عن وصف الله سبحانه بالذهاب فلا يختص بهذا الموضع ولا

---

(1) المرادي: 38.

(2) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بنعمر): «**الكشاف عن حقائق التنزيل**»، دار المعرفة بيروت، بلا تاريخ، 1/39.

بهذا الفعل، وليس من الصعب تأويله على نحو يليق بالتنزيه الواجب له سبحانه. ثم أليس غريبًا أن يتقبل الجمهور القول بباء الاستعانة – لم يخالف عن ذلك إلَّا ابن مالك في التسهيل[1] – مع ما فيها من تجويز الاستعانة في مثل قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِى عَلَّمَ بِٱلْقَلَمِ﴾ [العلق: 4]. ثم نراهم يتوقفون بالتورّع عند تأويل الذهاب في هذه الآية وما كان من بابها؟ وإذا صحَّ ما ذهبنا إليه وطابقْنا عليه المبرّد والسهيلي والزمخشري فيما عُدّ من باب «باء التعدية» مع الفعل اللازم كان مآل تعليقه لا بالفعل وإنما بحال مقدّرة محذوفة على معنى المصاحبة.

أما القول بوقوع باء التعدية مع الفعل المتعدي في مثل: «دفعتُ بعض الناس ببعض»، فالرأي هو إخراجه من باب التعدية جملةً على التوسّع المجازي في معنى الاستعانة؛ وهو ما سمي «باء الآلة». وليس هذا الرأي عاريًّا من السند بل هو ما ذهب إليه أبو حيان في أحد قوليه حين عرض لقوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ ٱلْأَرْضُ﴾ [البقرة: 251]؛ قال أبو حيان بعد أن رد القول بالتعديّة إلى سيبويه:

> **«ولا يبعد في قولك: «دفعت بعض الناس ببعض» أن تكون الباء للآلة، فلا يكون المجرور بها مفعولًا في المعنى.. وعلى أن تكون الباء للآلة يصح نسبة الفعل إليها على سبيل المجاز»[2].**

---

(1) المرادي: 39.

(2) أبوحيان:2/279.

وخالصة القول في شأن معاني الباء عند القدماء وصلة ذلك بالمعجم:

(1) أنهم ترددوا عند استظهار معانيها بين المعنى العقلي العام وهو «الإلصاق»، والمعاني النحوية كالملابسة والمصاحبة والاستعانة؛ وقد جعل سيبويه «الإلصاق» أصل معاني الباء. والواضح أن الجهة منفكّة بين النوعين؛ فالإلصاق أو الإلزاق يتحقق بالملابسة والمصاحبة والاستعانة وغير ذلك من المعاني النحوية، دليل ذلك تمثيل سيبويه للمعنى بقوله: «وذلك قولك: خرجت بزيد ودخلت به وضربته بالسَّوط، ألزقت ضربك إيّاه بالسوط»[1].

(2) ينبغي التمييز بين الباء ومدخولها متعلّقين بالفعل، وحين يتعلّقان بمحذوف مقدَّر يكون فاصلًا بينهما وبين الفعل، ويكون مدخول الباء في الضرب الأول مفعولًا به في المعنى، وفي الثاني في موضع حال أو صفة.

(3) ما قيل في شأن (الباء) ينسحب على أكثر حروف الجرّ. وليس استقصاؤنا للقول في الباء إلّا ضربًا لمثل قابل للطّرد على غيره من الحروف.

(4) والآن، بعد أن فحصنا عن أمر التعليق في التراث النحوي وفي الدَّرس المعاصر، وتقويم اجتهاد القدماء في تأويل معاني الحروف، وتمييز الفروق بين ما هو معجمي وما هو نحوي في مسألة التعليق

---

(1) سيبويه (عمرو بن قنبر): «**الكتاب**»، / تحقيق عبد السلام هارون، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، 4/217.

نأتي إلى استطلاع الصِّلة بين هذا المبحث النحوي وصناعة المعجم العربي من جهتين:

الأولى: أثـر النحـو فـي معالجـة المعجـم العربـي للمركّـب الجـرِّي، وكيفيات استيعابه إيّاه في مادته المعجمية.

والأخرى: أثر المعجم العربي في إعادة تقويم المبحث النحوي؛ من حيث استبانة المكوّن الحاملِ للمعنـى فـي المركـب الجـرِّي مـن بـين مكوناتـه الجوهريـة الثلاثـة: الفعـل، والحـرف، والاسم.

0/6 المركب الجَرّي بين النحو والمعجم

قليلًا ما نصادف من الأبحاث ما يعقد الصِّلة بين قضايا النحو ومشكلات المعجمية على وثاقة ما بين هذه وتلك من علائق يُتيح استكشافها للباحثين في المجالين إمكانات لمعايرة الأُمُور بمعيار جديد يخالف عنِ المعتاد والمألوف. وتحاول هذه الورقة مقاربة هذه المهمة المحفوفة بالصِّعاب على نحو تُقيِم فيه الدليل على ما يتَّسم به هذا الفن البحثي من لذّة وخطر. ولما كان استيعاب القول في هذه السبيل من المحال آثرنا أن نفرد بعض مسائلها بشيء من الإبانة.

1/6 التضمين

أسلفنا القول في الخلاف الشهير بين النُّحاة على القول بتضمين الحروف أو تضمين الأفعال فيما خالف معهود الاستعمال عند التعليق (انظر 1/0)، وذكرنا ثمة أن جمهور العلماء يميل إلى ترجيح تضمين الأفعال على القول بإقامة بعض الحروف مقام بعض، والتساؤل الوارد في

أمر المعجمية هنا هو: إلى أي الفريقين كان ميل أصحاب المعجمات في تصانيفهم؟ وما الأثر المتوقع والواقع، لذلك على صناعة المعجم العربي في ما كان وفي ما هو كائن؟

وجوابًا على هذا التساؤل نقول: إن غاية المعجم أن يكون مفسّرًا وشارحًا لمعاني الكلمات والعبارات. ولما كان القول بتضمين الأفعال أقرب إلى تحقيق غايات المعجم بما هو التماس لمرادف للفعل في المعنى ينحل به إشكال تعديته بغير الحرف المعهود – لذلك كان المتوقع أن يميل المعجميون إلى إيثار تضمين الأفعال على تضمين الحروف.

غير أن ما جرى عليه العمل في المعجم العربي قديمه وحديثه كان مثلًا فَذًّا للتردّد بين المقولتين، أو – إن شئت فقل: للجمع بين نقيضتين متعاندتين؛ فالمعجمي – من جهة – لا فِكَاك له من إعمال تضمين الأفعال وفاءً بمهمة الشرح والتفسير، وهو – من جهة أخرى – يبدي تسامحًا مبالغًا فيه تجاه إقامة الحروف بعضها مقام بعض، بل إننا لنلحظ في الأعم الغالب أن المعجمي كان أقرب إلى تبني هذه المقولة الأخيرة وفَسْح المدى أمامها لتسيطر على صياغة المادة المعجمية. والذي يستيقظ النظر – فوق ما تقدَّم – أن المعجمي ربما تجاوز ذلك كلّه فسوّى بين اللازم والمتعدي من الأفعال في المعنى.

ويطول بنا القول إذا رحنا نلتمس شواهد ذلك في المعجمات مما يفوت الحصر، ولكنّا نورد لها أمثلة في ما يأتي:

- **هو قَمِنٌ من ذلك، وقمن له، وبه: «قمين..»** (أساس البلاغة: قمن)

- **سطا عليه وبه سطوًا وسطوة: صال أو قهر بالبطش** (القاموس المحيط: سطا)

- **«رمي عن القوس رميًا، ورميت عليها: بمعنى.** (المصباح المنير: رمى)

- **(ذهب) الأثرُ يذهَبُ ذهابًا، ويُعدَّى بالحرف وبالهمزة،**
فيقال: ذهبت به وأذهبته..» (المصباح المنير: ذهب)

- **ركب الشيءَ وعليه وفيه رُكوبًا ومركبًا: علاه** (المعجم الوسيط: ركب)

- **مرّ فلانًا، ومرَّ به، ومرَّ عليه: جاز عليه** (المعجم الوسيط: مرَّ)

وينجرّ هذا الضرب من إقامة الحروف مقام بعض وإقامة اللازم مقام المتعدي إلى ما يمكن تسميته إقامة بعض الصِّيَغ مقام بعض. تأمّل:

- **كتَمه كَتْمًا وَكِتْمانًا، وَكَتَّمَه واكْتتمَه، وكتمه إيّاه وكاتمه...**
(المعجم الوسيط: كتم)

- **سَترهُ: سَتْرًا: أَخفاه، وسَتَّره: سَتَره، واستتر: تغطّى، وانستر: استتر.**
- **الإستار: السِّتْر، والسِّتَار: ما يُسْتَتَر به، السّتر: السّتار، السترة: الستار.**
(المعجم الوسيط: ستر)

ونُمسك عن إيراد المزيد من الشواهد الدالّة على تمييع الفروق بين الصِّيَغ والتراكيب وإحالة بعضها إلى بعض في بيان المعنى؛ فإن بعض هذه الشواهد يغني عن سائرها؛ فما من صفحة تصفحها في معجم إلّا وأنت واجد فيها مِصْداق ذلك واضحًا لا خفاء فيه. ولا ريب أن ذلك كلّه مُفْضٍ إلى التعفية على دقاق الموائز بين وجوه الاستعمالات، وهو ما نحسبه من أهم ما يناط بالمعجمات بيانه. ولا يعتذر في ذلك بالإحالة الضمنية إلى الصَّرف ومباحثه لبيان معاني الصِّيَغ؛ فلا يفترض في مستعمل المعجم الفقاهة في هذا الباب من العِلْم. ثم إن الإحالة في هذا

المقام إلى عِلْم الصَّرف لا ينبغي لها أن تتبعَّض؛ فإما أن يحال أمر الصِيَغ ودلالاتها إليه جملة، وإما أن تستبين فروق الاستعمال بالأمثلة والشواهد الموضحة. ولا يجوز أن تكون التسوية بينها جميعًا وتفسير بعضها ببعض هي البديل المقبول.

ومعلوم أن الصِّيْغة الصَّرفية الواحدة وما جاء على وِزَانها من كلمات تتوزعها كثرة من المعاني لا ينماز بعضها من بعض إلَّا بالاستعمال.

2/6 المعجم العربي والتعليق

حين دعونا إلى تمييز ما هو معجمي مما هو نحوي في تعليق الجارّ والمجرور كانت غايتنا أن يستبين ما هو معلّق بالفعل بلا واسطة، وما هو معلّق بمُقَدَّر محذوف حالًا كان أو صِفَة.

والذي نراه – تأسيسًا على هذا التمييز:

(1) أن عناية المعجم ينبغي أن تنصرف في هذا الباب بالأصالة إلى ما علّق بالفعل بلا واسطة؛ إذ هو الواقع تحت المعنى المعجمي أصالة. أما الضرب الثاني من التعليق فوثاقة صلته بالمبحث النحوي أظهر وأبين.

(2) ينضاف إلى ما سبق وجوب اهتمام المعجم بالتراكيب التي يكتسب فيها التعليق معنى مجازيًا أو اصطلاحيًا idiomatic؛ ناشئًا من حذف اقتصار أو خروج بالدلالة من باب الإشارة إلى باب اللزوم والاقتضاء.

واعتبار هذين الأمرين موجِب عند صِياغة مادة المدخل في المعجم

لإعمال التضييق والتوسيع كل فيما ينبغي له. ونحسب أن معجمات العربية بحاجة إلى نفض موادها بإعمال هذا المعيار لنفي ما لا يلزم، واستيعاب الفوائت. وغني عن البيان أن المعجمات ليست كلها سواء في هذا الباب؛ إذ التفاوت بينها راتب لا محالة. ولعلَّ هذا أن يكون موضوعًا لبحث قائم برأسه نرجو أن يتاح لنا أو لغيرنا خوض غماره.

3/6 اختبار الكشف عن حامل المعنى

قدّمنا أن في معالجة القُدماء لهذا المبحث ما يشعر بإيلائهم الحروف أهمية خاصة من حيث حمل المعنى، كما رأينا في دراسات المعاصرين من يميل بالحرف ليربطه بالفعل، ومن يميل به ليربطه بالاسم.

وفي محاولة منّا للكشف عن المكوّن الحامل للمعنى في هذا التركيب رصدنا في المعجم الوسيط النماذج الآتية:

(1) بارك الشيءَ وفيه وعليه: جعل فيه الخير والبركة. وفي مثل هذا التركيب حُيِّد الحرف وجودًا وعدمًا بالتسوية بين المتعدي واللازم، كما حيدت فيه الفروق بين (في) و(على). ويقال هنا إن حامل المعنى هو المكوّن الفعلي.

(2) رغبَ في الشيء: أراد، ورغب عن الشيء: تركه متعمّدًا وزهد فيه. ويقال مثل ذلك في انصرف إليه وعنه، وآل له وعنه. والأَوْلَى هنا أن يكون حامل المعنى هو الحرف. والاستعمال هنا مُطلق في كل رغيبة. أما إذا كان مدخول الحرف عاقلًا يرجى نفعه ويُخشى ضره فيَرِد فيه: رغب إليه: أي ابتهل وتضرّع وطلب. ومن ثم يعين الحرف السِّمات الدلالية لمدخوله.

(3) بَرِئَ من فلان: تَبَاعَدَ وتخلّى عنه، وبَرِئَ من الدِّين والعيب: خَلُصَ وخلا.

- سعى على الصدقة: عمل في أخذها من أربابها.
- وسعى على القوم: ولي عليهم.
- وسعى على عياله: عمل لهم وكسب.

وفي مثل هذه التراكيب يكون حامل المعنى على الراجح هو مدخول الحرف. ويستبين من ذلك أن الأفعال التي تستصحب حروف الجرّ ومدخولاتها لا يمكن القطع في أمر تعيين حامل المعنى فيها بإطلاق. بل لا بُدَّ من فحص دقيق للمكونات الثلاثة. ونقترح لذلك عدّة مداخل يمكن إعمالها مفرَّقة أو متضافرة، وهي:

(1) التصنيف الوظيفي / الدلالي للفعل (نموذج Fillmore، نموذج Halliday).

(2) تعيين المُكَوِّنات الدلالية لمفهوم الاسم (componential analysis).

(3) اكتناه المحذوف من التراكيب حذف اقتصار.

(قارن: رمى الله له، رمى الله في يده)، ﴿ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ ﴾ [الصافات: 108].

(4) الكشف عن درجات المجاز الحي والمُمات.

(5) رصد استبدالات الحرف مع ثبات الفعل والمدخول.

(6) استصحاب السياق (قارن – مثلًا –: ﴿ وَعِبَادُ الرَّحْمَٰنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا ﴾ [الفرقان: 63] بقوله تعالى: ﴿وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا ﴾ [الإسراء: 37]).

ونحسب أن النهوض بمثل هذا العمل – ولو في معجم واحد – قمين بأن يقدّم للدَّرس النحوي خدمة جليلة؛ إذ يمكن في ضوئه أن نحصِّل نماذج لتحليل المكونات والعلاقات تتمثل في إمكانات متنوعة للتقويس لا تنحصر في نموذج واحد، كما يمكنها أن تُسْهِم في تحرير العلاقة التصنيفية بين الأفعال العبارية والأفعال الجرِّية على شرط المادة اللُّغَوية العربية، وبحسب ما تمليه مواضعاتها ومواصفاتها.

0/7 كلمة خاتمة

انطلقت هذه الورقة من رصدها لظاهرة معتادة في مصنّفات التراث اللُّغَوي تتجلّى في انقطاع ملحوظ بين علوم اللُّغَة يحول دون إفادة بعضها من بعض. وقد لمسنا آية ذلك في هذا المبحث؛ إذ اشتغل النحوي بنحوه، واستدبر المعجمي ما هو نحوي، فكان لذلك آثاره في النحو وفي صياغة المادة المعجمية وإجراءات شرحها وتفسيرها. وقد أفضى بنا البحث من هذا المُنطلق إلى رصد ما امتازت به معالجة القُدماء لمسائل تعليق المركّب الجرِّي، وتوزعهم بين فريقين؛ يقول أحدهما بتضمين الأفعال، والآخر بتضمين الحروف، ثم تتبّعنا نتيج ذلك في اعتمادهم حمل التراكيب بعضها على بعض، واعتماد «التأويل» في تقدير المتعلَّق، وخلط ما هو من صميم التعلّق بما هو من قبيل التعبير الاصطلاحي.

ثم عرضت الورقة بالمراجعة والنقد لدراستين معاصرتين إحداهما صادرة عن مقولات القدماء وملتزمة إيّاها بقدر ظاهر، والأخرى صادرة عن رؤية لسانية معاصرة مؤسسة على المقايسة التقابلية بين العربية

والإنجليزية. وانتهت الورقة إلى أن طائفة كبيرة من الإشكالات الراجعة إلى خصوصية المركّب الجرّي في العربية – لمّا تزل تقتضي إضاءة وتتطلّب حلولًا. وأخَصُّ هذه الإشكالات: تمييز ما هو معجمي مما هو نحوي في العلائق الحاكمة على التعليق، والكشف عن حامل المعنى بين مكوّنات التركيب الثلاثة: الفعل، والحرف، ومدخول الحرف.

وقد خلُصت الورقة – من محصِّلة رَصْدها – إلى تشخيص لبعض مظاهر الاضطراب في صناعة المعجم العربي، أهمها – في ما نرى – هي:

1 - ضرورة نفض المواد المعجمية لتمييز ما هو معجمي مما هو نحوي.

2 - رجع النظر في ما يشيع فيها من تمييع للفروق بين اللازم والمتعدي من غير تمحيص يستند إلى الاستعمال.

3 - ضرورة عدم إهدار الموائز بين صيغ الفعل المختلفة وتحكيم الاستعمال معيارًا للتمييز.

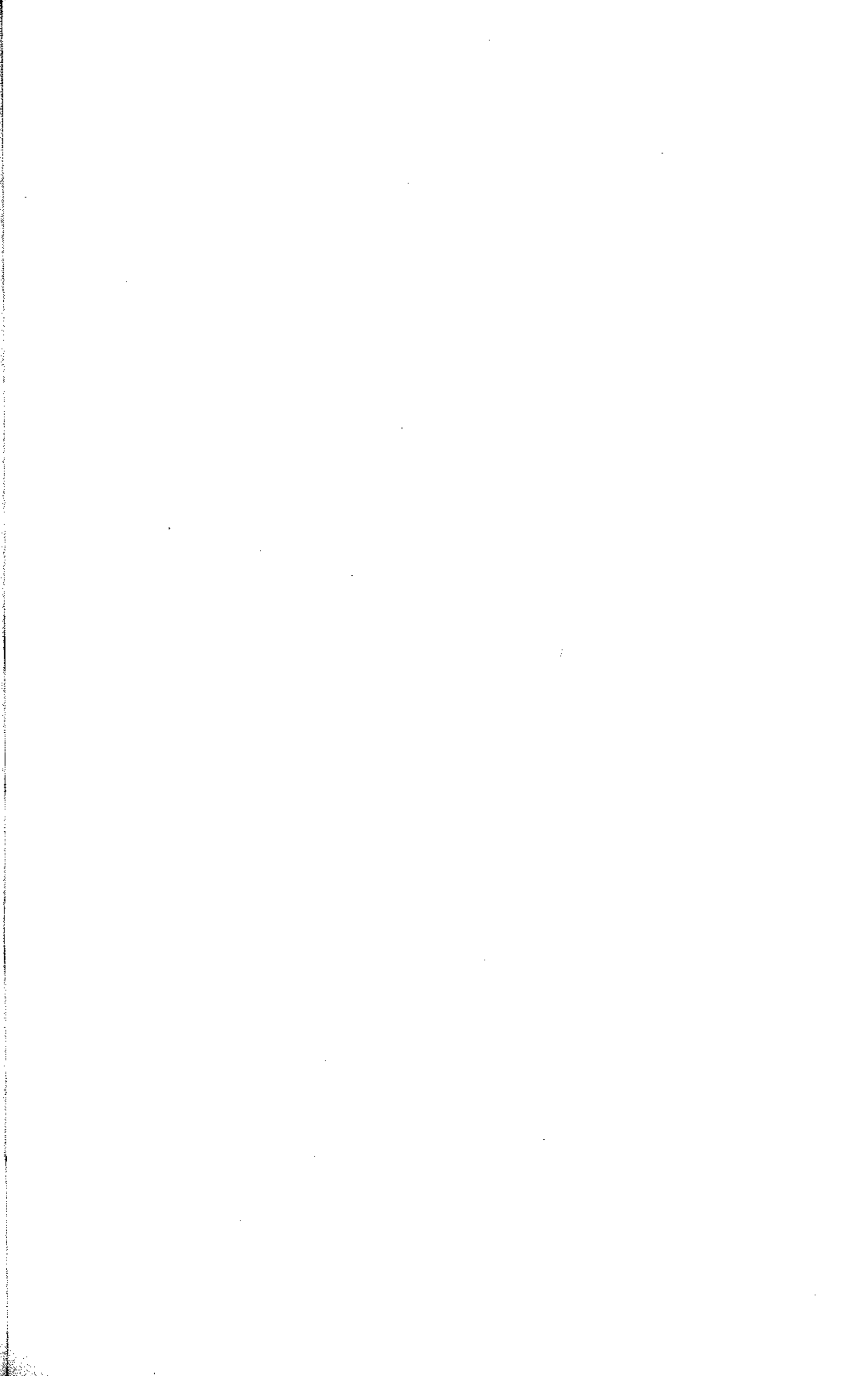
4 - ضبط إجراء الشرح والتفسير باتخاذ موقف واضح في مقولة التضمين؛ من حيث الميل إلى تضمين الأفعال أو تضمين الحروف.

5 - الاحتياط في تحييد الفروق بين حروف الجرّ إذا ما وقع بينها الاستبدال مع الفعل الواحد أو المدخول الواحد.

أما أمر اختبار حامل المعنى في التركيب فقد انتهت الورقة فيه إلى أن القطع بتعيين واحد من المكونات الثلاثة حاملًا للمعنى بإطلاق في جميع الأمثلة هو قرار لا سبيل إليه على هذا الوجه؛ ذلك لأن النماذج الثلاثة لها شواهدها من الاستعمال المعتمد.

وقد اقترحت الورقة عَدداً من المداخل التي يمكن إعمالها مُفرَّقة أو متضافرة لاستظهار القوانين والعلاقات المعينة على بلوغ هذه الغاية. ومن ثم فإن إمكانات التقويس قابلة للتعدد والتنوّع بما يفيد سَبر علاقات التراكيب، وتحصيل النماذج النحويّة وتحرير العلاقة بين الأفعال العبارية والجرِّية على شرط المادة اللغوية العربية، ومراعاة خصائصها المائزة.





المبحث الرابع(*)

جماليات القصيدة الصوفية بين الإنشاء والإنشاد: تأملات في لامية ابن الفارض

(*) نشر البحث في الكتاب التكريمي لذكرى الدكتور خالد عبد الكريم الميعان، وقد صدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت عام 2001م.



المبحث الرابع

جماليات القصيدة الصوفية بين الإنشاء والإنشاد: تأملات في لامية ابن الفارض

0/1 فاتحـــة

تسعى هذه الورقة إلى أن تستفتح القول في تأمل القصيدة الصوفية من حيث العلاقة المتجادلة بين مظهرين من أجلى مظاهرها وهما: الإنشاء والإنشاد. والذي يبدو لنا أن العلاقة بين هذين المظهرين - إذا ما أضيفا إلى القصيدة الصوفية - لمّا تنل ما هي به جديرة من التأمل والرصد والتحليل، فهما يتعالقان على جهات من التمايز والتراسل والتضافر تجعل من كليهما نموذجًا فذًّا للقراءة والإبداع.

والقصيدة المختارة لتكون موضوعًا للمعالجة في هذه الدراسة من أشهر النصوص في الإبداع الصوفي؛ ونعني بها القصيدة اللامية لابن الفارض(1). ومع أن للشاعر لاميات كثيرة، فقد أصبح هذا النعت غالبًا على قصيدته التي مطلعها:

هُوَ الحُبُّ؛ فاسْلَم بِالحَشَا مَا الهَوَىٰ سَهْلُ

فَمَا ٱخْتَارَهُ مُضنىً بِهِ وَلَهُ عَقْلُ

---

(1) النص المعتمد هو ما تضمنه «**ديوان ابن الفارض**»، تح/جوزيبي سكاتولين، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية - القاهرة، 2004، ص ص 181 - 186.

تلكم هي قصيدة سلطان العاشقين عمر بن الفارض[1] وحسبك به منشئًا. أما المنشد فهو الشيخ ياسين التهامي الذي اقترن إبداعه الإنشادي بالإبداع الإنشائي لابن الفارض في نصوص ومناسبات كثيرة يخطئها الحصر. غير أن القصيدة المختارة – في ما يروي كاتب سيرته في الشبكة الدولية – كانت أول نص حفز المنشد إلى اقتحام حلقة الإنشاد في صباه الأول؛ يقول راوي سيرته: «كانت إحدى الليالي التي يقيمها والده (يعني والد الشيخ ياسين)، وبالتحديد ليلة المولد النبوي، فأخذ يقول مثل ما يقوله هؤلاء الذاكرون، ومن هنا وجد الشيخ نفسه مندفعًا إلى حلقة الذكر منشدًا: (هو الحب فاسلم بالحشا..). كانت بداية هذا الطريق هذه الكلمات لسلطان العاشقين – سيدي عمر بن الفارض – الذي يُعدُّ أكثر المتصوفة تأثيرًا في نفس شيخنا»[2].

ونحسب أننا قد أجملنا في هذه الفاتحة مسوغات الاختيار، ولنا في

---

(1) هو عمر بن الفارض الحموي الأصل، والمصري النشأة والمقام والوفاة. توفي في الرابع من ذي القعدة عام 576هـ/ 1181م، ويتفق جميع من ترجموا له على أن اسمه عمر، وكنيته أبو القاسم، أو أبو حفص، ولقبه شرف الدين، أما أبوه فهو أبو الحسن علي هاجر إلى مصر من حماة وعمل بالفقه حتى ذاع صيته فيها. [انظر لتفصيل سيرته: مقدمة الديوان، ص 1 – 4].

(2) يذكر محمود عبد الفتاح الرفاعي كاتب سيرة الشيخ ياسين التهامي أنه وُلِدَ في 1948/12/6، ببلدة الحواتكة، مركز منفلوط، محافظة أسيوط، وأن أباه كان من رجال الدِّين، ومن أولياء الله الصالحين، وله ضريح في بلدته يُزار، وقد درس الشيخ ياسين في المعاهد الأزهرية حتى السنة الثانية من المرحلة الثانوية، ثم انقطع عن الدراسة لظروف خاصة عام 1970م، وتفرغ بعد ذلك لقراءة أشعار الصوفية وحفظها وإنشادها. [يرجع لمزيد من التفصيل إلى الموقع الرسمي للشيخ ياسين التهامي على الشبكة الدولية].

المهاد القادم فضل بيان في الموازنة بين الإنشاء والإنشاد من وجوه مختلفة.

0/2 مهـــاد

ثمّة أوجه اختلاف بين الإنشاء والإنشاد نجملها في أمور:

أولها – أن النص يتّجه إلى النخبة من المتلقين، وهو يتطلَّب ذائقة على درجة عالية من الصفاء والرهافة والثقافة، وقادرة على التردد في مراتب التأويل بين الظاهر المستعلن والباطن المستكن، والرصد النافذ لتجاوب المعاني وطبقات الدلالة. وقد كان النص الصوفي شعره ونثره – ولا يزال – موضوعًا للدَّرس والجدل والخلاف والمجاذبة في أروقة الجامعات وبين أثبات الدارسين.

أما الإنشاد فله مجال غير المجال، ومتلقون من طراز مختلف. فهو لا يكون على جهة الحصر إلَّا في موالد الأولياء والصالحين، ومناسبات الاحتفالات الدينية. ورُوَّاد الموالد والمناسبات هم على الغالب من عامة الناس، وممن يصعب عليهم الولوج إلى أعماق النص الصوفي واستكشاف تداعياته وتجلياته.

وخلاصة ما تقدّم أن المتلقي المستهدف يختلف اختلافًا كثيرًا بين المظهرين، وأن تلبية متعة التلقي بين القبيلين تقتضي مسالك وطرقًا متباينة تباينًا ظاهرًا. وإذا كانت المتعة من كليهما متحققة بيقين المتابعة والمشاهدة كان هذا حافزًا للتأمّل والرصد والتحليل والتعليل.

وثانيهما – أن التشكيل الجمالي للنص الصادر عن المنشئ هو ذو طبيعة لغوية محض؛ فليس إلَّا اللغةُ وسيلةً لحمل مضمون النص ومجليً

لجمالياته وتشكلاته. أما النص في طور الإنشاد فيتجاوز اللغة إلى منظومة من الوسائل المركّبة المتجاوبة يَقْدُمُها صوت المنشد وإمكاناته الوهبية والكسبية من حيث محفوظهُ من كنوز الشعر العربي، وإتقانُه لفنون الارتجال، وضَبْطُه للمقامات، وقدرته على التجول بينها في سلاسة وصفاء، وينضاف إلى ذلك مهارات العازفين المصاحبين له من حيث التجاوب والقدرة على إقامة ألوان من الحوار والتصدية بين العازف والمنشد والجمهور.

واختلاف الوسائل موجب لاختلاف المقاربة؛ فمع المنشئ تكون المقاربة لسانية نقدية محضًا، ومع المنشد تعتضد المقاربة اللِّسانية بألوان من المقاربات المتعلّقة بالموسيقا والأداء وفنون الارتجال. على أننا سنصرف الحديث في هذه الورقة إلى تأمّل اختلاف تشكلات النص بين الإنشاء والإنشاد، واستظهار الوسائل التي يصطنعها المنشد للعبور بالنص من محدودية التلقي النخبوي إلى الذائقة الجمهورية على تباين مكوناتها وانتماءاتها وحظوظها من المعرفة باللغة وإمكاناتها. وذلك على عِدّةٍ منا باستئناف نستكمل به القول فيما يتَّصل بالفنون الأخرى التي تشكل اللغة وتتشكل بها اللغة في فعل الأداء الإنشادي.

ثالثها – تواجه هذه الورقة صعوبة فذّة تتمثّل في محاولة حكاية المنطوق المسموع، وتمثيله في هيئة مرئية مسطورة على الصفحات، بحيث تكون قابلة لأن تكون موضوعًا للنظر والاستدلال. غير أن الصعوبة تغري بالمحاولة، وعسى أن يكون حظها من التوفيق كافيًا لتحقيق قدرٍ من المشاركة المناسبة بين كاتب هذه الورقة وقارئها.

رابعها – ليست القصيدة الفارضية بتمامها مقصودة بالأصالة لتكون موضوع التأمّل في هذه الورقة؛ إذ إن النظر هنا مقيد بما سبق سوقه من مقاصد، وقد آثرنا لذلك تسمية «القصيدة» على تسمية «النص»؛ إذ معالجة «النص» يفترض فيها أن تتسلَّط على المُنْشَأ بتمامه، وتتجافى عن الانتقالية والأخذ بالأمثلة المشعثة، تلك التي تتغيّا تسليط الضوء على تشكلات النص المكتوب في تحولاته من مقام الإنشاء إلى مقام الإنشاد. غير أن استظهار التحولات الطارئة على القصيدة عند إنشادها رهين بموازنة المظهرين بعضهما إلى بعض. لهذا تورد القصيدة كما جاءت في الديوان، مقتصرين منها على مختار الأبيات التي آثرها المنشد لتكون مادة أدائه.

0/3 مختار الأبيات من القصيدة:

1- هُوَ الحُبُّ فَاسْلَم بِالحَشا مَا الهَوى سَهْلُ
فَمَا اختارَهُ مُضنىً بِهِ ولهُ عقْلُ

2- وَعِشْ خَالِيًا فَالحُبُّ رَاحَتُهُ عَنًا
وَأَوَّلُهُ سُقْمٌ وآخِرُهُ قَتْلُ

3- وَلَكِنْ لَدَيَّ المَوتُ فِيهِ صَبَابَةً
حَيَاةٌ لِمَنْ أَهْوَى عَلَيَّ بِهَا الفَضْلُ

4- نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالهَوَى وَالَّذِي أَرَى
مُخَالفَتِي فَاخْتَرْ لِنَفْسِكَ مَا يَحْلُو

5- فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَحْيَا سَعِيدًا فَمُتْ بِهِ
شَهِيدًا وَإِلَّا فَالغَرَامُ لَهُ أَهْلُ

6- فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي حُبِّهِ لَمْ يَعِشْ بِهِ

وَدُوْنَ ٱجْتِنَاءِ الشَّهْدِ مَا جَنَتْ النَّحْلُ

7- تَمَسَّكْ بِأَذْيَالِ الهَوَى وَٱخْلَعِ الحَيَا

وَخَلِّ سَبِيْلَ النَّاسِكِيْنَ وَإِنْ جَلُّوا

8- وَقُلْ لِقَتِيلِ الحُبِّ وَفَّيْتَ حَقَّهُ

وَلِلْمُدَّعِي هَيْهَاتَ مَا الكَحَلُ الكُحْلُ

9- تَعَرَّضَ قَوْمٌ لِلْغَرَامِ وَأَعْرَضُوا

بِجَانِبِهِمْ عَنْ صِحَّتِي فِيهِ وَٱعْتَلُّوا

10- رَضُوا بِالأَمَانِي وَٱبْتُلُوا بِحُظُوظِهِمْ

وَخَاضُوا بِحَارَ الحُبِّ دَعْوَىٰ فَمَا ٱبْتَلُّوا

11- فَهُمْ فِي السُّرَى لَمْ يَبْرَحُوا مِنْ مَكَانِهِمْ

وَمَا ظَعَنُوا فِي السَّيْرِ عَنْهُ وَقَدْ كَلُّوا

12- وَعَنْ مَذْهَبِي لَمَّا ٱسْتَحَبُّوا العَمَىٰ عَلَىٰ ٱلْـ

ـهُدَىٰ حَسَدًا مِنْ عِنْدِ أَنْفُسِهِمْ ضَلُّوا

13- أَحِبَةَ قَلْبِي وَالمَحَبَّةُ شَافِعٌ

إِلَيْكُمْ إِذَا شِئْتُم بِهَا اتَّصَلَ الحَبْلُ

14- عَسَىٰ عَطْفَةٌ مِنْكُمْ عَلَيَّ بِنَظْرَةٍ

فَقَدْ تَعِبَتْ بَيْنِي وَبَيْنَكُمُ الرُّسْلُ

15- أَحِبَّايَ أَنْتُم أَحْسَنَ الدَّهْرُ أَمْ أَسَا

فَكُونُوا كَمَا شِئْتُم أَنَا ذَلِكَ الخِلُّ

16- إِذَا كَانَ حَظِّي الهَجْرُ مِنْكُم وَلَـمْ يَكُـن
بِعَـادٌ فَـذَاكَ الهَجْـرُ عِنْـدِي هُـوَ الوَصْـلُ
17- وَمَـا الـصَّدُّ إِلَّا الـوُدُّ مَـا لَـمْ يَكُـنْ قِلَـىً
وَأَصْـعَبُ شَـيءٍ غَيْـرَ إِعْرَاضِـكُمْ سَـهْلُ
18- وَتَعْـذِيْبُكُمْ عَـذْبٌ لَـدَيَّ وَجَـوْرُكُمْ
عَلـيَّ بِمَـا يَقْـضِي الهَـوَىٰ لَكُـمُ عَـدْلُ
19- وَصَـبْرِيَ صَـبْرٌ عَـنْكُمُ وَعَلَـيْكُمُ
أَرَىٰ أَبَـدًا عِنْـدِي مَرَارَتُـهُ تَحْلُـو
20- أَخَذْتُم فُؤَادِي وَهْوَ بَعْضِي فَمَا الَّذِي
يَـضُرُّكُمُ لَـوْ كَـانَ عِنْـدَكُمُ الكُـلُّ
21- نَـأَيْتُمْ فَغَيْـرَ الـدَّمْعِ لَـمْ أَرَ وَافِيًـا
سِوَىٰ زَفْـرَةٍ مِـنْ حَـرِّ نَـارِ الجَـوَى تَغْلُـو
22- فَـسُهْدِيَ حَـيٌّ فِـي جُفُـونِي مُخَلَّـدٌ
وَنَـوْمِي بِهَـا مَيْـتٌ وَدَمْعِـي لَـهُ غُـسْلُ
23- هَوًى طَلَّ مَا بَيْنَ الطُّلُولِ دَمِي فَمِـنْ
جُفُـونِي جَرَىٰ بِالـسَّفْحِ مِنْ سَفْحِهِ وَبْـلُ
24- تَبَالَـهَ قَـوْمِي إِذْ رَأَوْنِـي مُتَيَّمًـا
وَقَـالُوا بِمَـنْ هَـذَا الفَتَـىٰ مَـسَّهُ الخَبْـلُ
25- وَمَـاذَا عَـسَىٰ عَنِّـي يُقَـالُ سِـوَىٰ غَـدَا
بِـنُعْمٍ لَـهُ شُـغْلٌ نَعَـمْ لِـي بِهَـا شُـغْلُ

26- إِذَا أَنْعَمَـــتْ نُعْـــمٌ عَلَـــيَّ بِنَظْـــرَةٍ
فَـلَا أَسْـعَدَتْ سُـعْدَى وَلَا أَجْمَلَـتْ جُمْـلُ

27- وَقَــدْ صَــدِئَتْ عَيْنِــي بِرُؤْيَــةِ غَيْرِهَــا
وَلَــثْمُ جُفُــونِي تُرْبَهَــا لِلْــصَدَا يَجْلُــو

28- وَقَــدْ عَلِمُــوا أَنِّــي قَتِيْــلُ لِحَاظِهَــا
فَــإِنَّ لَهَــا فِــي كُــلِّ جَارِحَــةٍ نَــصْلُ

29- خَفِيْتُ ضَنًى حَتَّىٰ لَقَدْ ضَلَّ عَائِدِي
وَكَيْــفَ تَــرَى العُــوَّادُ مَــنْ لَا لَــهُ ظِــلُّ

30- فَمَـنْ لَـمْ يَجُـدْ فِـي حُـبِّ نُعْمٍ بِنَفْسِهِ
وَإِنْ جَــادَ بِالــدُّنْيَا إِلَيْــهِ ٱنْتَهَــىٰ البُخْــلُ

31- وَلَــوْلَا مُرَاعَــاةُ الــصَّبَابَةِ غَيْــرَةً
وَإِنْ كَثَــرُوا أَهْــلُ الــصَّبَابَةِ أَو قَلُّــوا

32- لَقُلْــتُ لِعُــشَّاقِ المَلَاحَــةِ أَقْبِلُــوا
إِلَيْهَــا عَلَــىٰ رَأْيِــي وَعَــنْ غَيْرِهَــا وَلُّــوا

0/4 في جماليات الإنشاء

ألمحنا فيما سبق إلى أن مادة التشكيل الأُسلوبي في مقام الإنشاء هي لغوية محض، وأن التشكيل الأُسلوبي يتسلَّط على ما هو سمات لسانية مائزة للغة على المستوى الصوتولوجي والصرفي والتركيبي والدلالي. وتشمل هذه السمات طائفة كبيرة من التقابلات؛ منها: تقابل الصوتيمات، والكلمات ذات الإيحاء الصوتي، ومشاكلة الحركات

والمقطعية والصرفية، وألوان التكرار وتوازي المباني، ومشترك الألفاظ، والتضاد، وتقاطعات الحقول الدلالية. وهذه الألوان من التقابل والتقاطع والمشاكلة هي الوسائل المنجزة للسبك والحبك، والصانعة للمجاز والبديع. وعمل المنشئ فيها يدق ويجل بقدر هيمنته واقتداره على استثمار هذه الإمكانات وإجادة توظيفها لتكون مادة إبداع، وللنص الصوفي عامة، والفارضي خاصة، من ذلك النصيب الوافر. وما عمل المتلقي في ذلك، سواءٌ أكان قارئًا يتغيَّا الدراسة أم المتعة إلا الاستجابة لهذه التشكلات بالتشخيص والتحليل والتعليل، أو بمحض الطرب والدهشة والالتذاذ.

والحق؛ أني لا أعرف خِطابًا أفاد من إمكانات اللغة واستثمر تجاوب تكويناتها الصوتية وتقاطع علاقاتها الدلالية مثل الخطاب الصوفي؛ شعره ونثره. وهذه الأبيات الفارضية هي أبلج شيءٍ دلالةً على هذه الدعوى. إن الخطاب الصوفي هو الخطاب الوحيد الذي واجه مُشْكِلَة المعرفي الغنوصي بشجاعة واقتدار، واستعان اللغةَ في حمل رسالة بالغة الرهافة والعمق تتصل أوثق الاتصال بتجربة ذات خصوصية عالية؛ لينطلق بها إلى طبقات متفاوتة من مستويات التلقي، يستوي في ذلك من ضَرَب في هذه التجربة بسهم وافر، ومن كان حظه منها الخبر والرواية. إنها تجربة المحدود مع المطلق، والمتناهي مع اللامتناهي، وتنازع الوجود والفناء، والتفاوت في ذلك كله لا ينتهي إلى غاية.

جاء في «**الرسالة القشيرية**»:

«كتب يحيى بن معاذ (258هـ) إلى أبي يزيد البسطامي

(261هـ): هنا من شرب كأسًا من المحبة لم يظمأ بعدها. فكتب إليه أبو يزيد: عَجِبتُ من ضعف حالك! ها هنا من يحتسي بحار الكون وهو فاغرٌ فاه يتزيَّد».

وليس يبعد من ذلك كثيرًا قول **أبي علي الدقاق** في فرق ما بين التواجد والوجد والوجود: «**التواجد يوجب استيعاب العبد، والوجد يوجب استغراق العبد، والوجود يوجب استهلاك العبد؛ فهو كمن شهد البحر، ثم ركب البحر، ثم غرق في البحر**».

فأي لغة تلك التي تتحمل العبارة عن خصوصية التجربة الصوفية في أبعادها النفسية والروحية الفذّة وغير القابلة للاستنساخ بين السالكين؟ هنا لا يكون الصبغ البديعي حلية زائدة على الكلام، ولا تزيُّدًا يشينه التكلُّف، ولا صنعة كاشفة عن مجرد التمكن والبراعة، ولكنه يستحيل ضرورة فنية يفر إليها المنشئ؛ إنه يلوذ بها ويروضها لتتحمل المناورة بين القلب والعقل، وتآلف المتنافر من الأضداد، وحينئذ يجد المنشئ في الجناس والطباق والمقابلة وما سوى ذلك من فنون البديع أدوات شعرية قادرة على حكاية المواجيد وصياغة العبارة الكاشفة عن مفارقة الظواهر للبواطن، والنتائج للمقدمات، والواقع للمتوقع. تأمل قول ابن الفارض:

2- وَعِشْ خَالِيًا فَالحُبُّ رَاحَتُهُ عَنًا
وَأَوَّلُهُ سُقْمٌ وآخِرُهُ قَتْلُ

3- وَلَكِنْ لَدَيَّ المَوتُ فِيهِ صَبَابَةً
حَيَاةٌ لِمَنْ أَهْوَى عَلَيَّ بِهَا الفَضْلُ

4- نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالهَوَى وَالَّـذِي أَرَىٰ
مُخَــالفَتِي فَــاخْتَرْ لِنَفْــسِكَ مَــا يَحْلُــو
5- فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَحْيَا سَعِيدًا فَمُتْ بِـهِ
شَـــــهِيدًا وَإِلَّا فَـــــالغَرَامُ لَـــــهُ أَهْـــــلُ
6- فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي حُبِّهِ لَمْ يَعِشْ بِـهِ
وَدُوْنَ ٱجْتِنَــاءِ الــشَّهْدِ مَــا جَنَــتْ النَّحْــلُ
7- تَمَسَّكْ بِأَذْيَالِ الهَوَى وَٱخْلَعِ الحَيَـا
وَخَـــلِّ سَـــبِيْلَ النَّاسِـــكِيْنَ وَإِنْ جَلُّـــوا
8- وَقُـلْ لِقَتِيـلِ الحُـبِّ وَفَّيْـتَ حَقَّـهُ
وَلِلْمُـدَّعِي هَيْهَـاتَ مَـا الكَحَـلُ الكُحْـلُ

إن قـراءة الأبيـات علـى مُكْـثٍ تهـدي إلـى أننـا لـسنا أمـام تلاعـب بالألفاظ، ولكننا نواجَه من الجنـاس والطبـاق والمقابلـة بـصدمة التعامـل مع أضداد متلائمات، وأشتات مجتمعات، فالجناس قوامـه اتحـاد اللفـظ؛ واتحاد اللفظ يُلبِّس على المتلقي بإيهام توحد المعنى، ثم يفيـق المتلقـي على وقوع المباينة بين القبيلين بعد إزاحة القناع رويدًا رويدًا عـن خبـيء المراد.

وخالـصة القـول؛ إن مفتـاح التعـرف إلـى لغـة الـنص الـصوفي عامـةً والنص الفارضي خاصةً – هـو توظيـف الـصبغ البـديعي لتحمُّـل التجربـة الصوفية، وللكشف عن أخطر إمكانات اللغة وأوفرها حظًّا من القدرة على الإحاطة بالمعاني وملاءمتها ما بين الضيق والاتّـساع، والظهـور والخفـاء؛ ومن ثم فإن البـديع فيـه لـيس زخرفًـا يقـع فـي حواشـي الثـوب وأطرافـه؛ ولكنه معدن نسيج الثوب ولُحْمتُه وَسَدَاه.

السؤال هنا: كيف استطاع المنشد أن ينقل إلى متلقيه آثار هذه الصنعة العالية التي هي في هذا النوع من القصيدة جوهر آليات التشكيل الأُسلوبي في طور الإنشاء؟ ذلكم ما سنعرض له فيما يأتي من حديث.

0/5 في جماليات الإنشاد

خلافًا لطبيعة التشكيل الأُسلوبي الذي هو في مقام الإنشاء لغوي محض، يتشكل الأُسلوب في مقام الإنشاد من منظومة مركبة ليس المكون اللغوي إلّا واحدًا منها. والإنشاد حدث لحظي ينتج عنه تحقُّقٌ فيزيائي لِمَا يُنْشَد. وإذا كان تشكيل الإنشاء قائمًا على ما تطرحه اللغة من إمكانات وسِمات مائزة لخصائص نظامها وتركيبها فإن الإنشاد له منطقه الخاص في هذا الأمر، فمع أنه يلح على السِّمات الأساسية المائزة في الأنساق اللغوية نجده في كثير من الأحيان ربما يمنح بعض السِّمات الثانوية أهمية لا تقل عن نظائرها الموائز، وذلك لما تحققه هذه السِّمات الثانوية من قدرة على التوصيل المُعبِّر عن دقائق التجربة الشعرية.

إن المتلقي المستهدف لرسالة الإنشاد – كما ذكرنا من قبل – هو من صنف مختلف عن المتلقي المستهدف من النص المدوّن؛ فالغالب على الأول أن يكون من رُوّاد الموالد والاحتفالات الدينية، وعلى الثاني أن يكون من صفوة القُرّاء والدارسين، كما أن مقام التلقي للمُدَوَّن مقام فردي، أما مقام الإنشاد فاحتفالي جمعي، وهو أيضًا مقام تفاعلي يسلك المنشد والجمهور في علاقة متبادلة تقوم على الأخذ والردّ، وعلى الإثارة والاستجابة، وتحسُّس مؤشرات الاستحسان التي تحفز المنشد على الإعادة والتنويع والترديد والتجويد.

لهذه الفوارق مجتمعة كان اختلاف المقاربة بين فعل الإنشاء وفعل الإنشاد. ولعلنا نجد تصديق ذلك في معالجة بعض من الملامح التي تكشف عمّا يختص به فعل الإنشاد من جماليات ينفرد بها عن الفعل الأول، وإن كان التقابل والتراسل بينهما واقعًا في كل حال.

1/5 تقسيم مختار الأبيات في فعل الإنشاد

تستطيع النظرة النافذة أن تقع في كل نص على عدد من المفاصل التي هي نقاط تحول في بنيته، والتي برصدها في ذاتها وبرصد علائق بعضها ببعض يتشكل المدرك الكلي أو الجشطالت الجمالي للنص. ولا ريب أن لهذا التقسيم وللمفاصل المتحكمة فيه وجودًا ضمنيًا في واعية المنشئ يتجلَّى بكيفيات ودرجات مختلفة في النص، وأن تصورها على نحوٍ ما هو عمل يتفاوت فيه الباحثون والقُرَّاء، لكن الاجتهاد فيه ممتع غاية الإمتاع. أما المنشد فإن له مع تقسيم النص شأنًا مختلفًا؛ إذ يندر أن يأخذ النص كاملًا، وإنما يختار منه أبياتًا. والحاكم على اختياراته عوامل كثيرة؛ من بينها: أن يكون عدد الأبيات المختارة ملائمًا للمناسبة الاحتفالية؛ فالقارئ غير السامع في القدرة على المتابعة والاستيعاب، وفي الغاية من التلقي، وفي خصائص مقام التلقي. أما المحدد الثاني في الاختيار فهو مدى صعوبة الأبيات؛ إذ ينبغي للأبيات المختارة ألا يجد المستمع عوائق تحول دون فهمها، وأن تكون لها القدرة على النفاذ إلى هذا الجمهور من غير حاجة إلى استشارة المعجمات أو سؤال أهل الاختصاص.

والثاني من أوجه الاختلاف في شأن المنشئ عن المنشد؛ أن الوسط

المصطنع في الإنشاء والتلقي مع أولهما بسيط؛ فالنص مدوّن مقروء، والعين هي أداة التلقي. أما المنشد فالوسط الناقل عنده مركب، يشترك فيه المنشد والفرقة الموسيقية المصاحبة، وآلات العزف، ويتّسع الوسط الناقل هنا ليشمل مواصفات المسرح والمكان والجمهور والجو الروحي الذي يشكله المشهد متكاملًا. ويمكن أن نتصور إنشاد أبيات ابن الفارض في الاحتفال بمولده وبجوار ضريحه، وهو أمر يحدث كل عام تقريبًا. هنا نتوقع أن يختلف الأمر كثيرًا عن إنشادها في حفل تقيمه بعضه النقابات المهنية أو أحد الوجهاء الموسرين في مناسبة دينية أو عائلية؛ لذا يختلف العمل على تقسيم النص عند المنشد، ويجري تعيين مفاصله في الإنشاد بحوارية جَدْلية بين المنشد والعازفين. ويضطلع بهذا الدور العزف المنفرد لآلات الناي والعود والكمان على التناوب أخذًا وعطاءً وتصدية بين المنشد والعازف من جهة، وبينهما وبين الجمهور من جهة أخرى. وللمنشد في هذا الشأن السلطان المُطْلَق على تقسيم النص بما يقتضيه هذا الظرف المركّب. والطريف أن هذا التقسيم عرضة للاختلاف والتغير باختلاف المناسبات والأحوال وتغايرها. كل ذلك غير قابل للاستنساخ والتعميم بحيث يتخذ صورة واحدة في كل حال. ذلكم هو إحدى السمات الحية التي تشكل الفرق في مقام التلقي عن المنشئ مقايسة إلى التلقي من المنشد.

ولِمَا أسلفنا من الفرق الظاهر بين صورة الاختيار في المقامين من حيث الطول وتحكيم مبدأ الاختيار - يصعب إقامة الموازنة القائمة على المناقلة في كل موضع بين الإنشاء والإنشاد. بيد أننا نحاول بشيء من الفحص المتلبث للآليات التي يعتمدها المنشد في تشكيل النص

الصوفي تحقيق المواءمة بين خصوصية الإنشاء وما يتّصل به من التلقي النخبوي، وبين طلاقة الإنشاد وما يتعلّق به من التلقي الجمهوري.

2/5 لامية ابن الفارض «هو الحب» بين المنشئ والمنشد

يقول ابن الفارض:

هُوَ الحُبُّ؛ فاسْلَم بِالحَشَا مَا الهَوَىٰ سَهْلُ
فَمَا ٱخْتَارَهُ مُضنىً بِهِ وَلَهُ عَقْلُ

لو أنَّ شعراء القرون الخالية عرفوا سكَّ العناوين علامات على قصائدهم لما كان لابن الفارض – فيما نظن – أن يختار لهذه القصيدة عنوانًا سوى قوله: «**هو الحُب**». فالحب هو التصوّر المركزي الذي عليه مدار صياغة هذه القصيدة والتصورات السابحة في فضائها، وما أبياته في أصل الإنشاء إلا بيان وتصوير لهذه العاطفة في أحوالها ومآلاتها، تخويفًا من الحب واحتمال تبعاته، وترغيبًا فيه، وتلذذًا بعذاباته، وفناء في المحبوب. وقد كان من ذكاء المنشد التقاطه للرسالة، وإلحاحه في أدائه على كلمة «**الحب**» التي هي مفتاح مغاليق النص كلها، إنشاءً وإنشادًا[1].

يبدأ الإنشاد عادة بعزف منفرد تحتل فيه آلة «الناي» صدر المشهد الأدائي بلحونها الشاجية، يعززها في خلفية الحدث إسناد من آلات العزف الأخرى، وفي كل أولئك تمهيد وتهيئة للمتلقي لينفصل عن أشغال حياته اليومية، فيلتئم بذلك شعث النفوس، ويُستحضر الانتباه،

(1) التسجيل المعتمد في الدراسة كان لحفل أقامته نقابة الصحفيين المصرية ذات رمضان، ولم يتسنَّ لي معرفة التاريخ على التعيين.

وتتجمع منافذ الإدراك الحسي سمعًا وبصرًا لاستقبال الرسالة واستيعابها. وحين يسلم عازف الناي للمنشد إشارة البدء يخرج صوت المنشد من طبقة القرار خفيضًا هادئًا، لا ليبدأ في إنشاد البيت الأول من أبيات ابن الفارض، ولكن ليخاطب المتلقي خطاب الناصح الشفيق:

- **اسلم.**
- **اسلم بالحشا، واسمع، واصتنْت!!** [كذا!]
- **اسلم، واصتنت!!** [كذا!]
- **وانظر!!**

ثم ترتفع طبقة الصوت بالكلمتين الأوليين من النص في تكرار:

هُوَ الحُبُّ... هُوَ الحُبُّ... نَعَم هُوَ الحُبُّ

فاسْلَم بِالحَشَا مَا الهَوَىٰ سَهْلُ

ثم يرتد المنشد إلى مفتاح الرسالة «**هو الحب**»، ولا يكتفي بتأكيد مركزية «**الحب**» في التصوّر الصوفي بترديد عبارة ابن الفارض ولكننا نراه يستدعي بيتًا شائعًا في التعريف بالحب من خارج النص الفارضي يقول:

الحُبُّ حَرْفَانِ تَفْصيلًا وَإِجْمَالَا

حَرْفٌ يُذِيْبُ وَحَرْفٌ يَشْغَلُ البَالَا

وهو في استدعائه لا يبالي – فوق ذلك – بإقحام زيادة من عنده يراد بها مزيد الإيضاح والتفسير لاستدراج الجمهور؛ وبهذا الإقحام تصير صورة عجز البيت كما ينشده المنشد:

حَـــرْفٌ يُـــذِيْبُ [القَلْـــبَ]   وَحَـــرْفٌ يَـــشْغَلُ البَـــالَا

وواضح أنَّ في الزيادة إخلالًا بالوزنِ الشعري، ولكنه إخلال مقصود يتحقق بـه الإلحـاح علـى التـصور المركـزي للرسـالة. ثـم يزيـد المنـشد تفصيلًا إلى التفصيل ليتحقق المراد:

- **حَاؤهُ حِيره، وبَاؤُهُ بَلاء**
- **وَلَا عَيْش بِدونِهما، لا حَياة بدونِهما**

غير أن التمادي في هذا الإقحام يُخشى من استمراره أن يُزيح الـنص الفارضي من المشهد؛ إذ إن فيه خروجًا واضحًا على مظهر الإنشاء، وربما تنقطع بذلك الصِّلَة بين المظهرين، لذلك نرى المنـشد يعـود مـرة أخـرى إلى ابن الفارض بادئًا بقوله: «**نعم هو الحب**»، ثم يواصل الإنشاد:

1- **.... فَاسْلَم بِالحَشا مَا الهَوى سَهْلُ**
فَمَـــا اختـــارَهُ مُـــضْنى بـــه ولـــه عقْـــلُ

2- **وَعِـشْ خَالِيًـا فَالحُـبُّ رَاحَتُـهُ عَنًـا**
وَأَوَّلُـــــهُ سُـــــقْمٌ وآخِـــــرُهُ قَتْـــــلُ

3- **وَلَكِـنْ لَـدَيَّ المَـوتُ فِيـهِ صَبَابَةً**
حَيَـاةٌ لِمَـنْ أَهْـوَى عَلَـيَّ بِهَـا الفَـضْلُ

4- **نَصَحْتُكَ عِلْمًا بِالهَوَى وَالَّـذِي أَرَىٰ**
مُخَـالَفَتِي فَـاخْتَرْ لِنَفْـسِكَ مَـا يَحْلُـو

5- **فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَحْيَا سَعِيدًا فَمُـتْ بِـهِ**
شَـــهِيدًا وَإِلَّا فَـــالغَرَامُ لَـــهُ أَهْـــلُ

ومع الترديد المشبع بالتكرار والتقطيع وتنويع المقامات المؤكد للعلائق بين العبارات والمفاهيم تتدخل آلة العود لتصنع مفصلًا من مفاصل الأداء بمعزوفة منفردة تنسرب من نهاية قوله: «**فالغرام له أهل**»، لتمهد مرة أخرى بالعودة إلى البيت الثاني:

- **آه.. الحب راحته عَنَا وأولهُ سُقمٌ وآخره قتلُ**

فجأة، يستدعي المنشد هنا أبا الطيب المتنبي ليسهم في تدعيم التصور المركزي «**الحب**» ببيتين يقتحم بهما نص ابن الفارض:

- **آه.. وَلَكَمْ جَرَّبْتُ مِنْ نَارِ الهَوَىٰ**
مَا تَنْطَفِي نَارُ الغَضَا وَتَكِلُّ عَمَّا يُحْرِقُ

[حاشية: كلمة (**ولَكَمْ**) مقحمة، كما أن في الإنشاد أيضًا لحنًا نحويًّا].

لكن الكلمة المقحمة (**وَلَكَمْ**) تبرز بالإعادة والتكرار مرات: «**كَمْ وَكَمْ جَرَّبْتُ**»، ثم يأتي البيت الثاني:

- **وَعَذَلْتُ أَهْلَ العِشْقِ حتى ذُقْتُهُ فَعّجِبْتُ كَيْفَ يَمُوتُ مَنْ لَا يَعْشَقُ**

هنا يلتقط المنشد قولة المتنبي «**فعجبتُ كيف يموت من لا يعشق**» ليرددها بتنويعات مختلفات مؤتلفات، وذلك باستخدام الترادف ومفهوم المخالفة:

- **فعجبت كيف يموت؟**
- **كيف يموت من لا يعشق؟**
- **آه!! بأي موت يموت من لا يعشق؟**

- **نعم!! نعم!! بأي أداةٍ يموت من لا يعشق؟**
- **آه.. أو بأي قوت يعيش من لا يعشق؟**

ثم يعود بعدها إلى المسار الأصيل بتنويعاته ومقاماته وتكراراته:

- **آه... الحب راحته عَنَا وَأَوَّلُهُ سُقمٌ وَآخِرهُ قَتْلُ**
- **ولكن لديَّ الموت فيه صبابة حياة لمن أهوى عليَّ بها الفضلُ**
- **نصحتك علمًا بالهوى، والذي أرى مخالفتي، فاختر لنفسك ما يحلو**

[حاشية: لا يتحرج المنشد في أحيان كثيرة من ارتكاب الخطأ المُنْتِج بما يزيد الرسالة قوة وآثارًا في أثناء الإنشاد، فهو في هذا البيت وفي الموضع السابق يقول:

- **ولكن لدي الموت فيه صبابةً (حياتي)،**

ثم ينطلق إلى تنويعات أخرى للفظ **(حياتي)** بما يشبه الترادف والتضاد: **(مماتي، وجودي)**، وما هذا أراد ابن الفارض، لكنها استجابة من المنشد لما يستشعره من استحسان الجمهور].

هنا، يَعْبُر المنشد هذا المفصل بغير فاصل من العزف المنفرد لينشد قول ابن الفارض:

- **فإن شئت أن تحيا سعيدًا فَمُتْ به شهيدًا، وإلا فالغرامُ لهُ أهلُ**

وهو ينشد هذا البيت بإزاحة رابط الفاء في **(فإن)**، وفي **(فَمُتْ)**. والطريف أن إزاحة الرابط وإن كان في ذاته خطأً نحويًا وكسرًا عروضيًا، ينتج مزيدًا من وثاقة الربط، وبخاصة مع تكرار **(مُتْ)** بصور مختلفة، كما أنه يعتدي أحيانًا على حرمة الصواب اللغوي في نحو: **(مُوت!)** فعل

أمر غير محذوف الوسط حكاية لعامية أهل مصر، وتمهيداً لإنشاد الأبيات بالمعهود من تنويعاته ومقاماته وتكراراته:

6- فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي حُبِّهِ لَمْ يَعِشْ بِهِ
وَدُوْنَ ٱجْتِنَاءِ الشَّهْدِ مَا جَنَتْ النَّحْلُ

8- وَقُلْ لِقَتِيلِ الحُبِّ وَفَّيْتَ حَقَّهُ
وَلِلْمُدَّعِي هَيْهَاتَ مَا الكَحَلُ الكُحْلُ

7- تَمَسَّكْ بِأَذْيَالِ الهَوَى وَٱخْلَعِ الحَيَا
وَخَلِّ سَبِيْلَ النَّاسِكِيْنَ وَإِنْ جَلُّوا

[حاشية: هنا يغير المنشد – على ما هو واضح – في ترتيب البيتين (7) و(8)، ويستبدل **(اجتناء النَّحْل)** بـ **(اجتناء الشهد)**].

بعد إنشاد ثلاثة الأبيات السابقة تتدخل آلة الكمان هنا في عزف منفرد تنويعًا في الآلات المصاحبة، ولتمنح السامعين سانحة لاستيعاب لطائف الإشارات في الخطاب الصوفي. بعدها يعود المنشد إلى المسار الأصل:

- **إن شئت أن تحيا سعيدًا مت به شهيدًا.**
- آه... آه....

فجأة يتوقف المنشد هنا عند كلمة «**شهيدًا**» وقبل اكتمال البيت ينطلق لاستدعاء أبيات أخرى من المُدَوّنة الفارضية. ولا بد للاستدعاء من شرارة تقدحه وتحفز إليه؛ وقد كانت شرارة الاستدعاء هنا قوله: **(مُتْ بِهِ شهيدًا)**. فموت المحب شهادة، وتَلَافُه ائتلاف بالمحبوب. وهكذا تتوثق لحمة التواصل الدلالي بين موضع القطع وأبيات الاستدعاء:

- **يا حَبيبي تَلافي إِنْ كَانَ فِيهِ ائْتِلافي بِـكَ عَجِّـل بِـهِ جُعِلْـتُ فِـدَاكا**

ولا يخفى هنا ما يحفز المنشد للربط بين القول الأصيل والقول المستدعى؛ فالبيت المستدعى يخلو من النداء (**يا حبيبي**)، وبيت ابن الفارض في الأصل مصدر بواو تعطفه على ما قبل: (**وتلافي إن كان فيه ائتلافي**). وإذن، فهذا النداء هو الرابطُ المستجلبُ من أبيات اللّامية، والمستدعى لأبيات الكافيّة. ومع تنوع المقامات والتكرارات في أداء البيت يواصل التهامي إنشاد الأبيات المستدعاة:

- **ذَابَ قَلْبِـي فَـأْذَنْ لَـهُ يَتَمَنـ ـاك وَفِيـهِ بَقِيّـةٌ لِرَجَاكَـا**

ويأتي التكرار مصحوبًا بالقسم:

- **ذاب قلبي.... واللهِ.. ذاب قلبي**

- **..... واللهِ فِيـه بقيـة لرجاكـا**

- **وَكَفَـانيَ عِـزًّا بِحُبِّـكَ ذُلِّـي وَخُـضُوعي وَلَـسْتُ مِـنْ أَكْفَاكَـا**

- **عَبْـدُ رِقٍّ مَـا حَـنَّ يَوْمًـا لِعِتْـقٍ لَـوْ تَخَلَّيْـتَ عَنْـهُ مَـا خَلّاكَـا**

ثم عودة أخرى إلى اللامية؛ وهي المسار الأصيل:

- **إن شئت أن تحيا سعيدًا فمُت به شـهيدًا وإلَّا فـالغرامُ لـه أهـلُ**

ومع لفظة (**الغرام له أهل**) تنقدح شرارة الاستدعاء هنا مرة أخرى، ولكن المستدعى ليس ابن الفارض، بل **الأخطل الصغير بشارة الخوري**، وهو شاعر لبنان المسيحي المعروف، بأبياته التي تداولتها حناجر عدد من أعلام الطرب. ولكن المنشد يستدعيها مَصُوغةً ومكيَّفةً على طريقته الخاصة:

- **أحبـابي.... أرجـوكم.. أحبـابي**

إنْ وَصَلْتُم حِمَاهُ بَلِّغوهُ أَنِّي مِتُّ في الغَرَامِ فِداه

هكذا ينشدها؛ مع أن أبيات الخوري بضمير المؤنث:

- بَلِّغُوها إذا أَتَيْتُمْ حِماها أَنَّني مِتُّ فِي الغَرامِ فِدَاهَا

وليس يخفى سبب تدخل المنشد بالتغيير في نظم كلمات أبيات الأخطل الصغير، وفي تحويل الضمائر من ضمير المؤنث إلى ضمير المذكّر، إذ إنه تدخل يلائم سياق المقام. ثم يستكمل المنشد إنشاد الأبيات بتغيير يحدثه هنا أو هناك، وبعض تغييراته مما ينكسر به الوزن، ولكنه يجد في الإنشاد تعويضًا تُستدرج به الأذن إلى قبول الكسر العروضي من غير أن تتوقف عنده:

- واذْكُروني لَهُ بِكُلِ جَمِيْلٍ فَعَساهُ يَرْضَى عَلَيَّ عَسَاهُ
- وَاصْحَبوهُ لِتُرْبَتي فَعِظَامِي تَشْتَهي أَنْ تَدوْسَهَا قَدَماهُ

هذا؛ أوان تدخل الناي بالعزف الشاجي الآخذ بتلابيب المشاعر والجاذبها إلى «**الحب**»؛ أي إلى التصوّر المركزي الذي عليه مدار بناء النص، وليكن ذلك مدخلًا إلى استدعاء ثانٍ من المدوّنة الفارضية. أما قادحة الشرارة هنا فهو قول ابن الفارض: (**إن شئت أن تحيا سعيدًا**)، ومنها يستحضر المنشد بيتين من رائعة ابن الفارض وميمته الخمرية الباذخة:

- فَلَا عَيْشَ فِي الدُّنْيا لِمَنْ عَاشَ صَاحِيا
وَمَنْ لَمْ يَمُتْ سُكْرًا بِهَا فَاتَهُ الحَزْمُ
- عَلَى نَفْسِهِ فَلْيَبْكِ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ
وَلَيْسَ لَهُ فِيْهَا نَصِيْبٌ وَلَا سَهْمُ

ثم يعود بعدها إلى: (**إن شئت أن تحيا**) من جديد إلى قوله: (**ودون اجتناء النحل ما جنت النحل**) يحفزه ذلك إلى استدعاء أبيات أخرى (ننقلها بما هي عليه من الكسر، وتصويبها يسير على من أوتي حظًّا من العلم بالعروض):

- لا يَعْرِفِ الذَّوْقَ إِلَّا مَنْ ارْتَقَىٰ وَلَا يَذُوقُ الشَّهْدَ مَنْ خَافَ نَحْلَاهُ

- أَعُضُّ عَلَيْهِ بِالنَّوَاجِذِ تَارَةً وَأَوؤَدُ أُخْرى فِي سَبِيلِ رِضَاهُ

- يا مَنْ زَعَمْتُمْ بِأَنَّ الحُبَّ مَعْصِيَةٌ الحُبُّ أَعْظَمُ مَا يَرْضَى بِهِ اللَّهُ

ولا تسل عن صيحات الاستحسان، وطلب الاستعادة من جمهوره حين يصل بالإنشاد إلى البيت الأخير. وتلكم هي الجائزة الفورية التي يتلقاها المنشد، فتحمله على مزيد من التجويد والترديد والإتقان.

0/6 الإنشاد والتلقي الجمهوري

تظهر العلاقة الجَدْلية المنتجة والقادرة على تشكيل النص الإنشادي من رصد استجابات جمهور التلقي إزاء النص المُنْشَد في مساره الأصيل، وفي مُنْعَرَجات الاستدعاء، ومن تشكلات الحدث الإنشادي إزاء هذه الاستجابات. وقد استعلن التفاعل بين المؤثر والأثر في علاقة المنشد بالجمهور في محطات كثيرة من مسيرة الأداء؛ ومن بينها بيت ابن الفارض:

- أحبةَ قلبي والمحبةُ شافعي لديكم إذا شئتم بها اتصل الحَبْلُ

إذ اتخذ الخروج على أصل المسار صورة مناجاة لأحبة القلب. ولكن مَن أحبة القلب المخصوصون بالمناجاة؟ يقول المنشد:

- أحبة قلبي... يا أهل الوداد... يا سادة يا كرام.. يا أهل السيادة.. يا أهل بيت النبي.

- يا آل بيت النبي...

ومن هذا النداء يخرج المنشد إلى بيت مُخَلَّق من بيتين ينسبان بصور مختلفة إلى عدد من الشعراء، يقول البيت:

- هذا الوجود وإن تعدَّدَ ظَاهِرًا فَوَاللَّهِ مَا فِيهِ إِلَّا أَنْتُمُ

والكسر بيِّنٌ في بيت المنشد، أما البيت فله أصول كثيرة، أقربها صلة قول عبد الباقي العمري الفاروقي الموصلي[1]:

- إنَّ الوجُودُ وإن تعدَّدَ ظَاهِرًا مَا فِيهِ غَيْرُكُمُ لِمَنْ يَتَوَسَّمُ
- أو صَحَّ في الإِمْكَانِ ثَمَّةَ عَالَمٌ وَحَيَاتِكُمْ مَا فِيهِ إِلَّا أَنْتُمُ

ومن البيت يهتف المنشد (والنقل بحروفه):

- يا آل البيت.. نحنُ في حاجة... إليكم يا سادة.
- الوقتُ في حاجة... إليكم يا سادة
- الحالُ في حاجة... إليكم يا سادة
- أدركونا بالله... أدركونا يا سادة

- فالنّاسُ قَد عَلِقَتْ بِأَوْهَامِ الهَوَى وَالبَعْضُ في حِضْنِ القَطِيعَةِ يَرْتَمِي
- وَتَفَكَّكَتْ أَقْوَى الأَوَاصِرِ بَيْنَنَا وَالمَالُ يَنْخَرُ فِي نُخَاعِ الأَعْظُمِ
- (وبَيْتُ اللهِ) أَسِيْرٌ بَيْنَنَا وَالكُلُّ يَرْفضُ بِالكَلَامِ الأَبْكَمِ

---

(1) هو: عبد الباقي بن سليمان بن أحمد الفاروقي الموصلي، شاعر مؤرخ، وُلِدَ عام: 1204هـ/ 1787م، وتوفي في عام 1278هـ/ 1861م.

- (يَا رَبِّ هَلْ) مَا عَادَ يُجْدِي فِي الزَّمَانِ تَوَاعُظُ
أَمِ الوَعْظُ أَخْفَقُ مِنْ بَرِيقِ الدِّيْنَارِ وَالدُّولَارِ والدِّرْهَمِ

هذه الأبيات أتى بها المنشد من قصيدة غير منسوبة لقائل يتداولها عدد من المواقع الشبكية، وفيها تصرف يصل في بعض المواضع إلى إعادة الصياغة؛ فلقد استبدل المنشد: (**والمسجد الأقصى أسير**) بقوله: (**وبيت الله أسير**)، وزاد في أول البيت الثالث (**يا رب هل**)، وأعاد صياغة عجز البيت الأخير بما يفسد الوزن إفسادًا كبيرًا؛ فأصل البيت: (**فالوَعْظُ أخفق من بريق الدرهم**). ما الذي حمل المنشد على أن يفعل بالأبيات ما فعل من تغيير للألفاظ، وإقحام ما ليس منها في الكلام، وتكسير عظام الوزن الشعري على هذا النحو الصادم؟. إن الحفل كما هو مُدَوَّن على غلافه قد أقامته نقابة الصحفيين المصرية، وربما كانت مشغلةُ الجمهور الحاضر في حفل النقابة بقضايا السياسة أشدَّ منها بقضايا التصوّف. ولما كان الأصلَ أن يُحمَل إلى كل سوق ما يروج فيها فلا بأس إذن على المنشد من الخروج على النص الصوفي الفارضي بنص مهموم بمشكلات الحقبة الحاضرة، وإذا كان الدرهم عملة لا تتصدر وحدها المشهد الاقتصادي الآن فليضف إليه من العملات الأخرى (الدينار والدولار). ولا تعجب إن سمعت صيحات الاستحسان والاستجابة التي تقطع على المنشد إتمام إنشاده لتستعيد وتطلب المزيد. وذلكم هو المطلوب في هذا المقام. نحن الآن في مقام تحكمه القواعد التداولية عند تشكيل النص في مقام الإنشاد، وبمقتضى هذا المظهر التداولي تنبّتُ الصلة على نحو قاطع بين مظهريْ الإنشاء والإنشاد؛ فيتوارى النص الصوفي الذي ينتمي إلى الحقبة الأيوبية، ويتقدم إلى صدر الصورة نص سياسي وعظي

تحريضي. ألا ترى إلى بُعد ما بين النصين! النص الفارضي في ابتداءاته العامرة بالنشوة والروحية والصفاء، والمستعلية على عالم الحس والمادة؛ إذ يبدأ بقوله: (**هو الحب، فاسلم بالحشا ما الهوى سهل**) إلى أن ينتهي إلى بيت آسر يصور فيه ذروة الفناء في المحبوب:

- **أخذتم فؤادي وهو بعضي فما الذي يضركمُ لو كان عندكم الكلُّ؟**

أما النص الإنشادي فينتهي به إلى أن يقول:

- **(يَا رَبِّ هَلْ) مَا عَادَ يَجْدِي فِي الزَّمَانِ تَوَاعُظٌ**
أَمِ الوَعْظُ أَخْفَقُ مِنْ بَرِيقِ الدِّيْنَارِ وَالدُّولَارِ والدِّرْهَمِ

ألا ترى إلى هذه الصياغة المغروسة في الواقع السياسي الآني، وإلى هذا الكلام المسيح الذي قد ابتذله الاستعمال اليومي حتى خلا من أي قيمة فنية يعتدُّ بها. ومع هذا، نراه يلقى من الاستحسان لدى الجمهور ما يستدعي العجب، وما يكاد يُنسي الجمهورَ نشوةَ النصِّ الصوفيِّ العظيم،

إن ذلك كله ليس إلَّا أثرًا من آثار الضغط الظاهر والخفي لحضور جمهوري من نوع خاص، له همومه وتوقعاته التي ليس على المنشد إلا أن يحاورها، ويستجيب لها بما يتاح له من الحيل والوسائل.

0/7 خالصة القول

ربما تتقطع بنا السُّبل إن نحن رحنا نرصد على جهة التفصيل والاستقصاء مظاهر التقاطع والافتراق بين النص في مقامَيْ الإنشاء والإنشاد. غير أن في الإمكان إجمال القول بالتحول من التفصيل إلى التحصيل في إيجاز يُرْجَى أن يكون مبينًا:

1) النص في الإنشاء يستهدف متلقيًا غير متعيّن في الزمان أو المكان، على حين يكون المتلقي في مقام الإنشاد حاضرًا ضاغطًا مشاركًا بقوة في تشكيل النص.

2) جماليات النص في الإنشاء لغوية محض، وفي الإنشاد تتضافر جماليات الصوت والموسيقا والمقام ومسرح الأداء لتقدم منظومة مركبة من التشكلات الجمالية لا يحظى بمثلها الأصل.

3) تعالق النصوص من أظهر جماليات الإنشاد؛ إذ يكون النص بحكم الأداء الحي مفتوحًا في أي لحظة لاستدعاء الواردات بحافزات من داخل النص الأصيل وخارجه. أما في الإنشاء فيكون تعالق النصوص خفي المأتى والمسالك، ممتدًا بأعراقه إلى جنس القول الشعري وتقاليده.

4) الكسر العروضي واللغوي كلاهما في الإنشاء شَيْنٌ يفقد الكلام اعتباره، ويخرجه من الشعر وفصيح الكلام قولًا واحدًا. أما في الإنشاد فمقبول سائغ، بل ربما يكون من ملامحه الجمالية التي تضفي عليه طابعًا آسرًا من الحرية والتمرّد والتنويع، تعززه إمكانات صوت المنشد والمصاحبة الموسيقية، والتجول بين المقامات. وكل أولئك ضروب من الجماليات لا تتاح للنص في مظهر الإنشاء.

5) النص في طور الإنشاء تتعاقب فيه الأبيات أو الأسطر تتابعًا مُصْمَتًا لا يداخلها ما ليس منها، وليس كذلك الإنشاد؛ فإن النص الأصل يظهر فيه أحيانًا حتى لا يكاد يغيب، وأحيانًا يختفي حتى لا يكاد يظهر، ولكنه يظل في كل الأحوال عمودًا باقيًا طوال الإنشاد، يحفظ على الأداء استمراريته، ويؤكد وحدة مرجعيته للنص المؤدِّى.

6) النص في الإنشاء يكون مفصولًا عن تفسيره وإضاءاته الشارحة اللازمة، تلك التي يتولاها الشرّاح. فالأصل في مظهر الإنشاء أن يكون الشارحُ غيرَ المنشئ. واعتبر ذلك في دواوين أعلام الشعراء كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي التي عُنِيَ بشرحها أعلام الشرّاح كالمرزوقي والخطيب التبريزي وابن المستوفي وغيرهم. أما في الإنشاد فكثيرًا ما يكون المنشد شارحًا، ويكون الأداء محايثًا لما يقوم به المنشد من تفسير وإضاءات للنص، يعززها الاستدعاءِ الحر للنصوص المتعالقة.

7) النص في الإنشاء كثيرًا ما يكون رَهينَ ظَرْفِهِ التاريخي والفكري، أما في الإنشاد فالنص قابل للتفاعل مع الظروف المتباينة، والجمهور المتلقي، من حيث خضوعه في التشكل لمرادات السامعين ومطالبهم وتوجهاتهم.

8) جمهور التلقي للإنشاء يغلب عليه التنوع والفردية، وتحكمه الانتماءات المختلفة؛ سواءً أكانت انتماءات تعمل في اتجاه التجميع أو التفريق. أما في حال الإنشاد فيغلب على الجمهور بوجه عام صفة التجانس وتقارب الانتماءات، ووحدة الغاية فَجُلُّهم بل كُلُّهم ساع بإرادته الحرة ليسمع ويستمتع، ولذا فهو جمهور متعاطف غير مناوئ، يتّسم بالسلاسة والقابلية للاستجابة المباشرة.

9) يبدو النص في طور إنشائه جدولًا أو نهرًا محصورًا بين ضفتين، يتّخذ مساره المتوقع في الغالب بلا مفاجآت تُذكر. أما الإنشاد فيجعل من النص أشبه ما يكون بمجاري السيول التي تتجمع في مصبها الروافد من جهات شتّى في مشهد حافل بالمفاجآت وإخلاف

التوقعات، والتعاجيب المحفّزة على الانتباه، والمنشطة لفعل المتلقي.

10) كثيرًا ما يشد الإنشاد النص فيمضي به بعيدًا عن سياقه ومراداته الأولى إلى سياقات ومرادات أخرى لعلها لم تخطر للمنشئ على بال، وربما وردت على المنشد بوحي اللحظة.

والذي يبدو لي أن العلاقة بين الإنشاء والإنشاد في ما يتّصل بالقصيدة الصوفية هو مظهر عريق من مظاهر المنجز الثقافي العربي الإسلامي. ولهذا المظهر تجلياته في علوم العربية والدِّين نحوًا وصرفًا وفقهًا وتوحيدًا، وما شئت من هذه الفنون؛ حيث المتون وشروحها وحواشيها وتقريراتها. وإذا اعتبرنا علاقة المنشئ بالمنشد في شأن القصيدة الصوفية في ضوء ما تقدم كان عمل المنشئ أقرب ما يكون إلى إنجاز «المتن»، على حين يضطلع المنشد بمهمة القراءة وإنجاز الشرح والحواشي والتقريرات. وبها يكون عمل المنشد في أكثر الأحيان عملًا إبداعيًّا موازيًا للإنشاء، ومستوعبًا إياه بالمداخلة والتكامل وتضافر الفنون على طريقة النص المتمدِّد أو المتعالق. وفي ذلك ما فيه من ضروب الاتِّساع والتفنن والمتعة المضاعفة.

* * *



المبحث الخامس(*)

النص الإعلاني في الصحافة المعاصرة بين الإقناع والتخييل

(*) نشر البحث في الكتاب التذكاري تكريمًا للأستاذ الدكتور يوسف بكار.



المبحث الخامس
النص الإعلاني في الصحافة المعاصرة
بين الإقناع والتخييل

0/1 فاتحة ومهاد

تنحو هذه الأوراق إلى صياغة مقاربة تحليلية للنص الإعلاني في الصحافة المعاصرة، تستمد مكوناتها وأدواتها من تراثنا البلاغي القديم. وهي تؤكد بذلكم ما سبق أن دعونا إليه ذَاتَ المِرَار من تزييف القول بضرورة إحداث قطيعة معرفية بين هذا التراث النفيس والمنجز المعرفي المعاصر، وتحقيق القول بأن البلاغة العربية – تلك التي رماها عدد من أهل العلم في زماننا بالعقم والجمود، وحملوها تبعة إفساد الذوائق – لا تزال قادرة على التجدد ومحاورة العلم في أطواره المتعاقبة، والإسهام في تشكيل أدواته واتّجاهاته التي يساوق بعضها بعضًا حينًا، ويقطع بعضها على بعض أحيانًا في تَلاقحٍ مُنتجٍ بَهيجٍ[1]. وليس يقدح في صدق هذه المقولة وجود جُملة من جهات الاختلاف بين المبحث التراثي والدرس المعاصر، وقد استظهرنا منها – في دراسة سابقة – إحدى عشرة جهة للخلاف[2]، وعلينا هنا أن نستبين الفارق بين المنتَجَين، من حيث هو

---

(1) انظر: تقديمي لكتاب «**القرائن في علم المعاني**»، ضياء الدين القالش، دمشق – مكتبة النوادر.

(2) انظر كتابي «**في البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية: آفاق جديدة**»، القاهرة – عالم الكُتُب، 2006م، ص ص 67 – 73.

مباينة معرفية لا ينبغي أن تفضي إلى القطيعة التي يزعمون، بل إن معاودة قراءة القديم قراءة منتجة في سياقات متغايرة، كثيرًا ما يهب المحاولة مذاقًا معرفيًّا فاذًّا، يستعيد به القديم عافيته وقدرته على إخراج ما هو كامن وخبيء فيه بالقوة إلى حيِّز الفعل.

ومن المسلّم به أن الإعلان الصحافي هو واحد من أظهر تجليات أجناس القول وأكثرها شَيَعَانًا وتأثيرًا وتفنُّنًا في العربية المعاصرة. ويتكئ عملنا في دراستنا بلاغة هذا النص على المفهومين اللذين يشكلان قوام الفكر البلاغي عند حازم القرطاجني وهما: التخييل والإقناع. ويقتضينا تمام الإنجاز لهذا العمل القيام بمتوالية من الإجراءات المتكاملة:

أولاها - رصد رحلة المصطلحين «الإقناع والتخييل» منذ ظهورهما الأول في التراث البلاغي والفلسفي إلى أن اتخذا صورة الصياغة الناضجة وشبه النهائية لدى حازم.

ثانيها - تكييف مفهوم «الإقناع» ومفهوم «التخييل» لدى حازم، بحيث يمكن إعادة توظيفهما في مجال بلاغة النص الإعلاني، وتفسير التَشكُّلات البصرية واللفظية المنتجة للأثر المقصود منه.

وآخرها - إعمال المفهومين بعد تكييفهما على الوجه السابق في تحليل مادة إعلانية مختارة لاختبار القُدرة التأويلية للنظرية البلاغية المقترحة بجناحيها «الإقناع» و«التخييل».

ويتكسر البحث بعد هذه الفاتحة الماهدة على أربعة من المطالب، وهي على الموالاة:

1 - الإقناع والتخييل في التراث الفلسفي والبلاغي:

- في مفهوم الإقناع.
- في مفهوم التخييل.

2 - محددات النص الإعلاني.

3 - معايير الأرجحية في الإعلان بين الإقناع والتخييل.

4 - خاتمة وتحصيل.

0/2 الإقناع والتخييل في التراث الفلسفي والبلاغي

نرصد في هذا المطلب السيرة والمسيرة التي قطعها هذان المصطلحان في التراث الفلسفي والبلاغي إلى أن استوى كلاهما مفهومًا واضح المدلول، متعيّن الإجراءات، قابلًا للتوظيف في نقد الشعر والخطابة لدى «حازم القرطاجني»، وذلك في كتابه الأشهر «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**». ذلكم تمهيد لازم لما نحن صَدَدَه من استحياء الفاعلية النقدية لهذين المصطلحين عند إعمالهما في تحليل مقاربة النص الإعلاني في الصحافة المعاصرة.

1/2 في مفهوم الإقناع

ارتبط الإقناع منذ قديم بالحجاج والجَدل، واعتمد آلية أساسية في صياغة الدليل وإقامة البرهان. وحفظ لنا تاريخ الثقافة الإسلامية عددًا غير قليل من الرسائل في ما سُمِّي بآداب المناظرة والجدل. ومن المتوقع أن يحظى «الإقناع» بالنصيب الوافر في مصنفات المتكلمين والفقهاء، أما في المبحث البلاغي فلم يك الأمر على هذا؛ لاعتبارات عدة:

أولها - أن الإقناع مرتبط ابتداءً بالقول النثري. ونحن نعلم أن فن الشعر قد ذهب بالقسط الأكبر من اهتمام البلاغيين والنُّقّاد وجامعي

مدوّنات الشعر. ولما كان الشعر فنًّا ينفر من اعتماد الحجة والدليل والبرهان، ويتجافى عن الحدود والأقيسة المنطقية - بَعُدَ ما بينه وما بين الإقناع غايةً وهدفًا. ونحن نستدعي هنا أبيات أبي عبادة البحتري الشهيرة التي يتجلى فيها التدافع والنُّفْرة بين طبيعة الشعر وجفاف المنطق في حدوده وأقيسته[1].

وثانيها - أن ارتباط الإقناع بقضايا العقيدة والفقه كان جد وثيق، ومن ثم انحاز إليه النُّخبة من أهل العِلْم، واتّسعت الفجوة بينه وبين فنون القول الإبداعي، تلك التي تنتشر وتمارس تأثيرها متجاوزة الدائرة الخاصة إلى الجمهور العريض.

وآخرها - أن اعتماد الإقناع ارتبط في تاريخ الثقافة العربية بفن الخطابة، و«فن الخطابة» قد توثقت علائقه في نشأته وتطوّره، ومن حيث ازدهاره وخموله بمجمل الظروف والأحوال السياسية. غير أن هذا الفن له في ظل النظم السياسية التي أَبْعَدَتْ الفجوةَ بين السلطان ومواجهة الرعية كفاحًا بلا واسطة منذ دولة بني العباس وما تلاها من الدول لم يَعُدْ له ما كان من مجد وازدهار في صدر الإسلام وخلافة بني أمية، على حين ظل الشعر هو فن العربي الأول، والجنس القولي

---

(1) أعني بذلك قوله من قصيدة له:

كَلَّفْتمونا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ ... والشِّعرُ يُغني عن صِدْقِهِ كَذِبُهُ

وَلَم يَكُن ذُو القروح يَلْهَجُ بالمنـ ... ـطق ما نوعه، وما سببه

والشِّعرُ لَمْحٌ تكفي إشارته ... وليس بالهذر طُوِّلت خُطَبُه

انظر: **ديوان البحتري**، تح: حسن كامل الصيرفي، القاهرة - دار المعارف، 1963م، 209/1. [وردت رواية البيت الأول في الديوان مغايرة لما أثبتناه، والمثبت هنا هي الرواية المشهورة].

المعبر عن الذائقة العربية والمؤثر الأول فيها. وربما يصح أن يقال إن هذه الميزة لما تتخلَّ عن الشعر إلى عصر الناس هذا، بل إنه تغلغل بخصائص لغته – وإن لم يكن بأوزانه القارّة وقوافيه المقننة – في ضروب القول الإبداعي السردي.

لذلك لم يكتب لمفهوم الإقناع من الذيوع في مصنفات البلاغة ما نجده لمفهوم التخييل ذي العلاقة الوثيقة بفن الشعر، على اختلاف المفهوم منه بين أعلام هذا العلم في أطواره المختلفة المتعاقبة. وقد صرح حمادي صمود في دراسته القيمة التي قدّم بها لكتاب «**أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم**»[1] – بأزمة الحجاج والجدل في البلاغة العربية أصالة، وفي آلية الإقناع تبعًا بطبيعة الحال. يقرر صمود أن البلاغة تتنازعها في نشأتها الأولى - كما يمثلها الجاحظ - رافدان كبيران هما الرافد الخطابي والرافد الشعري، غير أن الفكر الجامع بين هذين الرافدين لم تبق منه في البلاغة العربية إلا المقاييس المتعلقة ببلاغة النص، من جهة ما فيه من حلية وزينة وشكل قارّ ليس في إمكانه إنشاء معنى لم يكن، وإن أثر فيه بالتوسيع فيه والتأكيد عليه، ومزيد بيان له. وأصبحت البلاغة في كتب البلاغيين والفقهاء من مصطلح القرن الرابع الهجري مسردًا بالوجوه والصور وأنماط البديع وأساليب أداء المعنى القائمة في النص بالأساس ولعله من أجل ذلك يحتل كتاب «**البرهان في وجوه البيان**» لأبي الحسين إسحاق بن وهب الكاتب مكانة خاصة بين مصنفات البلاغة لحفايته

(1) كتاب صدر عن كلية الآداب – جامعة منوبة، تونس، أنجزه فريق البحث في البلاغة والحجاج، بإشراف حمادى صمود، ص ص 22 – 23.

بقضايا الجدل والحجاج والإقناع وما يتصل بها[1]. وفي هذا الكتاب يذهب ابن وهب إلى تقسيم البيان على ثلاثة أضرب: فمنه حق لا شبهة فيه، ومنه عِلْم مُشتبه يُحْتاج على تقويته بالاحتجاج له، ومنه باطل لا شك فيه. وإذا أردنا أن نجد للإقناع مكانًا في هذه الثلاثية فلا شك أن مجال وقوعه إنما يكون في «المشتبه»، وقد شرحه صاحب البرهان بقوله:

«فأما المشتبه الذي يُحتاج إلى التثبت فيه، وإقامة الحجة على صحته، فكل نتيجة ظهرت من مقدمات غير قطعية ولا ظاهرة للعقل بنفسها، ولا مسلَّمَةٍ عند جميع الناس، بل تكون مسلَّمَة عند أكثرهم، أو يظهر للعقل تغيرها وتغير الفحص عنها والاستدلال عليها»[2].

ومن أمثلة هذا الضرب عند صاحب «البرهان» رأي كل قوم في مذاهبهم، وقد يحتجون به لتصحيح عقائدهم ونحلهم، وكل خبر أتى به الآحاد والجماعات التي لا يبلغ خبرهم أن يكون متواترًا، بل يجوز على مثلهم في العادة الاجتماع على الكذب والاتفاق عليه، ولم يخالف قولهم ما جرى به العُرف والعادة... وكل هذه الأمور التي عددناها **«فإنما يأتي العِلْم بها على طريق التصديق لا على اليقين، والحجة على معنى الإقناع لا البرهان»**[3].

---

(1) صدر الكتاب أول ما صدر بعنوان «**نقد النثر**» منسوبًا إلى قدامة بن جعفر؛ ثم صُححت نسبته وظهر في نشرتين: إحداهما بتحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، والأخرى بتحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة – مكتبة الشباب، 1969م.

(2) **البرهان**، بتحقيق: مطلوب والحديثي، ص 122 وما بعدها.

(3) السابق، ص 102.

وإذن فالإقناع هو – كما يقول حازم – آلة القياس الخطابي «**واعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين – اللَّهُمَّ إلَّا أن يَعْدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق**»[1]. والمقصود بذلك عند حازم هو العدول عن الإقناع إلى البرهان توصلًا إلى التصديق.

ونخلص مما تقدَّم إلى أن النص الإعلاني واقع في دائرة المشتبه، وأن أحد طريقيه إلى تحقيق مقاصده هو الإقناع، وأن الإقناع طريقه تقوية الظن لا إيقاع اليقين، وأن هذه المنطقة الرمادية هو المجال الأثير للتنافس بين المعلنين في معركة الوصول إلى المستهلك، واجتذابه إلى اقتناء السلعة أو استعمال الخدمة المعلَن عنها.

ويمثل مفهوم الإقناع طرفًا من الثنائية التي أقام عليها حازم القرطاجني مشروعه البلاغي في «المنهاج». ويبقى القول على الثنائية الأخرى؛ وأعني بها التخييل، وسأفرد له المطلب الآتي من البحث.

2/2 في مفهوم التخييل

القول بالتخييل تجاذبته مفاهيم مختلفة باختلاف توجهات البلاغيين والفلاسفة. ويمكن رصد تجليات ظهوره لدى الزمخشري (ت. 538هـ)، حيث ألحقه بالتشبيه. أما الفخر الرازي (ت. 604هـ) في «**نهاية الإيجاز**» فقد ألحقه بالإيهام والتورية. وقد انفرد عبد القاهر (ت. 471هـ) في تعريف التخييل برؤية خاصة؛ إذ التخييل عنده:

---

(1) **المنهاج**، ص 62.

«هو الذي لا يمكن أن يُقالَ إنه صِدْقٌ، وإنّ ما أَثْبَتَهُ ثابتٌ وما نفاه مَنْفِيٌّ، وهو مُفْتَنٌّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يُحْصَر إلّا تقريبًا، ولا يُحَاطُ به تقسيمًا وتبويبًا»[1].

ويفرّع عبد القاهر على هذا التقسيم ألوانًا من التخييل منها ما يُظَنُّ حَقًّا وصِدْقًا وهو على التخيل، يعني أن يكون عدَّه صِدْقًا على الظَّنّ. كذلك ألحق عبد القاهر بالتخييل ما يمكن أن يُسمَّى إيهامًا بالكذب، أو ما يُطْلَق عليه «التهجين والتزيين».

والمقصود بذلك تهجين محبوب أو تزيين مكروه. وضرب له مثلًا قول البحتري:

وَبَيَاضُ البَازِيّ أَصْدَقُ حُسنًا إنْ تَأَمَّلْتَ مِنْ سَوَادِ الغُرَابِ[2]

وهذا كما ترى ضرب من الكذب البارع، أو «القياس الشعري الخادع» الذي فتن به كثير من الشعراء، وجعله ابن الرومي من حُسن البيان؛ الذي يُري الظلماء كالنور. قال عبد القاهر:

«كذلك حُكمُ الشعرِ فيما يصنعُه من الصور، ويشَكِّلُه في النفوسِ من المعاني التي يُتَوَهَّم فيها الجَمادُ في صورة الحيِّ الناطق، والمواتُ الأخرسُ في هيئة الفصيح المغرب (كذا!؛ ولعلها: صيغة الفصيح المعرب) والمبين المميز، والمعدومُ المفقودُ في حكم الموجود المشاهد، كما قَدمتُ القولَ عليه في باب التمثيل حتى يُكسبَ الدنيَّ رفعة، والغامضَ القدرِ نباهة. وعلى العكس يَغُضّ من شَرَف الشريفِ، وَيَطَأُ من

(1) أسرار البلاغة للجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، ص 267.
(2) السابق، ص 270.

قَدْرِ ذي العزة المُنِيف، ويظلمُ الفضلَ ويتهضَّمُهُ، ويَخْدشُ وجهَ الجمالِ وَيَتَخَوَّنُهُ، ويُعطي الشبهةَ سلطانَ الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة»[1].

من هنا جاز عند عبد القاهر أن يتحد الشعر والخطابة في الموضوع من هذه الوجهة، فتراه يقول:

«وعلى هذا موضوعُ الشعرِ والخطابة، أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة بحكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول وَمُقْتَضياتِ العقول»[2]. وواضحٌ بُعْدُ ما بين النظرتين بحيث لا يصح الجمع بينهما في مساقٍ واحد.

كان ما أسلفنا ذكره رصْدًا ألمحنا فيه لمسيرة مفهوم التخييل في مصنفات البلاغيين السابقة على حازم القرطاجني. أما حازم فقد أعرض عن هذا، وولى وجهه شطر المفهوم الفلسفي للتخييل لدى شرّاح كتاب الشعر لأرسطو وملخصيه، بدءًا من أبي نصر الفارابي (ت. 399هـ)، وانتهاءً بابن سينا (ت. 428هـ). وبنى على ذلك قضية التمييز البيِّن بين الإقناع والتخييل. وقد ظهر هذا التمييز بأجلى بيان في نصوص ابن سينا الذي نعدّه بحق الفيلسوف الأثير عند حازم، والذي يمكن وصف عمله في كتاب الشعر بأنه قراءة سينوية لأرسطو يصعب أن تُحمل على محض الترجمة أو مجرد التلخيص.

ويقتضينا الكشف المُفَصَّل عن سِمات نظرية التخييل ومكوناتها عملًا مضنيًا لا يتم إلّا بالرجوع إلى مصادرها الأرسطية؛ لا في كِتَابَيْ

---

(1) السابق، ص 34.

(2) السابق، ص 270.

«**الشعر**» و«**الخطابة**» فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى «**كتاب أرسطوطاليس وَفَصُّ كلامه في النفس**»؛ فمفهوم التخييل واقع في الصميم مما يمكن أن يُسمى بلغة العصر «عِلْم النفس الأدبي». وبيان ذلك أن التخييل وثيق الصلة بمباحث «الإدراك ومراتب القوى النفسانية وعملها في المدركات استقبالًا وإنتاجًا، وتأثير عمل المدركات في القوة المتخيلة بالبسط إلى ما تحب، والقبض عمّا تكره طلبًا للذّة والمنفعة». ذلكم هو ما حاولنا الوفاء به في كتابنا عن حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر الذي أسلفنا الإحالة إليه. وقد خلصنا فيه إلى وجود مشابهة قوية بين ما ساقه حازم من تنظير لمفهوم التخييل في الشعر ونظرية كولريدج في الخيال الشعري، ومقولة «التعجيب» أو الإِطْراف في تراث مدرسة براغ – وهو ما رضيناه ترجمة للمصطلح الروسي ostranenia والمصطلح الإنجليزي defamiliariztion – ورؤية المتصوفة للخيال الخالق على نحو ما ظهرت به عند الشيخ الأكبر محيي الدِّين بن عربي تنظيرًا، وعند أبي منصور الحلاج وعمر بن الفارض إبداعًا. وأقرر هنا أن العجب والإعجاب يبلغ كلاهما مبلغه لدى رصد تحولات مفهومي التخييل (والخيال) في رحلة طويلة من منطلقه الأول في التراث الأرسطي إلى تراث البلاغيين والنُّقّاد والفلاسفة والمتصوّفة المسلمين، ثم ما اتخذه المفهوم من تجليات مختلفة مؤتلفة على يد أعلام الرومانسية واللِّسانيين المحدثين[1]. ويبلغ العجب ذروته حين نلحظ أن مفهومًا ينطلق من تراث أرسطو، مُنَظِّر الكلاسيَّة الأكبر، ليصبح بعد ما مرّ به من

(1) ويزيدك عجبًا وإعجابًا أن هذا المبحث النفسي والنقدي قد وَجَدَ له مكانًا متميزًا في تراث الفلاسفة المسلمين حين اشتغلوا بالطرق التي يتلقى بها الأنبياء وحي السماء، وهو مُشْكِلٌ لم يكن بحال مشغلة فلاسفة اليونان.

تحولات في تاريخه الطويل مفهومًا أساسيًا ومحوريًّا في تراث النظرية الرومانسية.

ولكي يستبين لنا المراد بالتخييل عند ابن سينا ومن بعده حازم – على جهة الإيجاز المخل إن شاء الله – في ارتباطه بفنِّ الشعر نقرر أن التخييل – مستخلصًا من مجموع أقوال الرجلين – هو مخاطبة القوة المتخيلة وتفعيل القوة النزوعية، تلك التي تستجيب بالتحرك طلبًا للذّة أو هربًا من الألم؛ فالتخييل مُعَدٌّ نحو العمل في نفس المتلقي بالقبض والبسط، وعمل المخيلة في ذلك يتم على نحو تلقائي يشبه ردود الأفعال، ولذلك فإن الكلام المخيَّل تذعن له النفس فتنبسطُ لأمور أو تنقبض عن أمور من غير رَوِيَّة وفكر واختيار. ولا يعني ذلك أن كل ما هو مخيَّل كاذب بالضرورة؛ فالتخييل يكون لما هو صادق ولغير ما هو صادق. بيد أنه إن كان تخييلًا بالصدق كان أَحَقَّ بالتأثير بحكم الأَوْلى. ويحصِّل حازم هذه النظرة الثاقبة في بعض نصوصه النفيسة فيقول:

«وينبغي أن تكون الأقاويلُ المُقْنِعة الواقعةُ في الشِّعرِ تابعةً لأقاويلَ مخيِّلة، مؤكِّدة لمعانيها، مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيِّلةُ هي العُمْدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيِّلةُ الواقعة فيها تابعةً لأقاويل مُقْنِعَة مناسبة لها، مؤكِّدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المُقْنِعَةُ هي العمدة. وينبغي أَلّا يستكثر في كِلِتا الصناعتين مما ليس أصيلًا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤثر في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع»[1].

(1) المنهاج، ص 362.

هذا ما يقرره حازم في شأن الإقناع والتخييل. ترى! هل من بأس أن نستهدي هذا القول النفيس ونستغينه في تحليل النص الإعلاني؟ وكيف نستعينه لفهم آليات تحقيق مقاصد النص الإعلاني وضبطه، والتحكم في تشكيله سبكًا وحبكًا، حتى وإن كان منصَرَفُ القول أصلًا في منهاج حازم إلى فئتين أُخْرَيَيْن تأثَّلت لهما المكانة في تراث العرب، وهما الخطابة والشعر؟ ذلكم هو ما نحن بسبيل مقاربة تفصيله في ما يأتي من القول.

3/2 بلاغة القرطاجني ومقاربة النص الإعلاني

كان من سوالف الأقضية أن اشتغلت بقراءة «**المنهاج**» على مُكْث حين كانت شمس العمر لا تزال بازغة في أُفقها الشرقي، وقد أمحضتُ آنذاك عملًا عِلْمِيًّا قائمًا برأسه للفحص عن أمر المحاكاة والتخييل في منهاج حازم، ومكان هذين المفهومين العُمْدتين في فكره البلاغي. ومن عجب أن ما عرض لي في أمر «**المنهاج**» من الفتنة الأولى لما تزايلني آثاره على ترادف السنين؛ حتى كأني أكاد أتسمع حسيسها في ما يمور به العقل من قوادح الفِكَر، وأجد عملها مُحْضَرًا في فقه كثير من ظواهر الأدب واللُّغَة ولا تزال. وإذن، فليس عجبًا أن تُستحضر مقولاتُ حازم في الإقناع والتخييل، وأن نعمد إلى استحيائها عند النظر في النص الإعلاني وتجلياته في الصحافة المعاصرة، وهو ضرب من النصوص لم يكن حازم من شهوده، بل إن استشرافه إيّاه وتنبؤه به واقع بلا ريب في دائرة المحال. ولكني أرى في ذلك أمارة صدق على بديع عمل العقل في الفكرة، وأن الفِكرة لا تطوي الأعصار والأمصار في مسار مستقيم تنسخُ تواليه سوابقَه، إنها لا ترتدّ ولا تلتفت وراءها، ولكنها أبدًا على النقيض من ذلك تشتد ثم ترتدّ في حركة دؤوب تراجع فيها أمرها،

وتعطف بنفسها على نفسها فتغير من مسارها وطبيعتها بالتعديل تارة وبالعدول تارة أخرى. وتتخلّق في رحم العقل خَلْقًا من بعد خلقٍ في أنوارٍ ثلاثة؛ إذ تلابس غيرها من الفِكَر بالفعل والانفعال والمفاعلة، فتتجلى في نشأتها الآخرة خلقًا آخر. تلكم سنة العقل الإنساني وعمله في الفكر، ولن تجد لسنته تبديلًا ولا تحويلًا. من ثم كان من القدر المقدور أن من ضيَّع الأصول في ابتدائه، حُرم الوصول في انتهائه.

لقد كانت هذه مقدمات ضرورية بين يدي ما نزعمه للبلاغة العربية القديمة من قدرة متجددة على محاورة العِلْم في أطواره المتعاقبة، والإسهام الجاد في إضاءة المشكلات والظواهر وتنويرها؛ إذا ما كان لنا أن نستعير من حازم مصطلحيه الأثيرين في «**المنهاج**»؛ الإضاءة والتنوير.

ها نحن أولاء نستحيي من جديد مقولتي الإقناع والتخييل اللَّتين سلّطهما حازم ومن قَبْلِه ابنُ سينا والفارابي، وكذلك فعل أرسطو من قَبْل القَبْل في كتابيه عن الشعر والخطابة لِنَلِج منها إلى عالم الإعلان الصحفي المعاصر، محاولين تفقّه مقاصده وتشكلات آليات فعله في المتلقى. ولست أرى ما يدعو هنا إلى تفصيل القول في الإقناع والتخييل؛ فقد كان ذلك منا في غير هذه الدراسة بأشبع من هذا القول، ولكنا نستحضر هنا مقاصد الإعلان ثم نستوضح عمل الإقناع والتخييل في تحقيق هذه المقاصد.

وتجد في ما يأتي بيانًا لما تقدم.

0/3 محددات النص الإعلاني

يقتضي تحليل بلاغة النص الإعلاني الالتفات إلى أهم المحددات الضابطة لتشكيل النص، والهادية إلى صياغته صياغة ناجعة. ونبدأ بالمحدد الرئيس؛ وهو مقاصد الإعلان.

من المسلَّم به أن أي كلام لا يمكن أن يتحلى بصفة النصية، إلا إذا كان معبرًا عن مقصد معين يتحدد به الهدف والمستهدَف، وأن المقصد يكون ماثلًا متحققًا في رؤية مُنْشِئه قبل الشروع في صياغته، وأن صياغته خاضعة في تشكلاتها والعلاقة بين مكوناتها للمقصد المبتغَى، وهو ما يمكن تلخيصه في اجتذاب القارئ إلى اقتناء سلعة أو استعمال خدمة يغلب أن يكون لأي منهما نظائر منافسة في الأسواق، بما يقتضيه ذلك من محاولة لتغيير رأي أو توجُّهٍ، أو العدول عن عادة أو سلوك متحقق إلى تبني عادات وسلوكيات مقصودة للمُعلِن. وقد تكون الوجهة على العكس من ذلك، أي أن يقصد إلى تعزيزٍ أو تثبيتٍ لرأيٍ أو توجُّهٍ أو سلوكٍ متحقق بالفعل لدى القارئ المستهدَف. وإذا كان ذلك ثابتًا للنص أيًّا كان، فإن ثبوته في حق النص الإعلاني أوجب؛ ذلك لأنه نص ذو مساحة محدودة مدفوعة الأجر، وهو مرتبط بمعايير الربح والخسارة في الإعلان التجاري خاصة، ومن ثم هو محكوم بمعادلة صعبة تتطلب تحقيق أقوى تأثير مراد، في أضيق مساحة، وأخصر صياغة.

ومن هنا تبرز أهمية صياغة النص الإعلاني بمكوناته اللفظية والبصرية على نحو يستجيب لمعياري السبك cohesion والحبك coherence، وتسلط هذه الصياغة على حساسية القارئ المتلقي لتحقيق مقاصد الإعلان.

غيـر أن مقاصـدَ الـنصِّ الإعلانـي لا تنفـردُ وحـدها بتحديـدِ معـاييرِ الـتحكم فـي صـياغة الـنص؛ إذ إن ثمـة محـدداتٍ أخـرى ليـست دون المقاصد خطرًا وتأثيرًا في هذا السياق، ويمكن إجمال أهمها في:

1 - نوع السلعة أو الخدمة التي يروّج لها النص.

2 - نوع التأثير المراد إحداثه في المتلقي.

3 - الابتكـارات والـصياغات المـستخدمة فـي النـصوص الإعلانيـة المنافسة.

4 - صُـوَر الإعـلان؛ فـالإعلان قـد يكـون مفـردًا منقطعًـا غيـر معلَّـق بغيره، وقد يكون مقسَّمًا على موضعين أو أكثر في إصدار واحد من الـصحيفة، بحيـث يتحقـق التكامـل بـين المواقـع المختلفـة لتـشكل فـي مجملَهـا إعلانًـا واحـدًا. وقـد يجـري تقـسيمه علـى النحـو الـسابق، ولكـن علـى إصـدارات متتاليـة مـن الـصحيفة. ويجوز أن يتحقق فـي صـور إعلانـات مختلفـة الـصيغ، ولكنهـا تُرَوِّج لسلعة أو لخدمة واحدة، وتتحـد فـي المقـصد والجمهـور المستهدَف في ما اصطلح على تسميته بالحملة الإعلانية.

تلكـم المحـددات توجـب البحـث عـن نـوع مـن المعالجـة البلاغيـة الجديدة للنص الإعلاني، سواء من جهة تشخيـصه أو الكـشف عـن طـرق التهدي لعوامل النجاح أو الإخفاق في صـياغته. ومـن الملحـوظ أن أكثـر المصنفات والبحوث التـي تعرضـت لدراسـة عمليـات التواصـل اللِّـساني عامة، والتواصل اللِّساني في مجال الإعـلان خاصـة، وفـي مجـال الإعـلان الـصحافي بوجـه أخـص - قـد عكفـت علـى الفحـص عـن إسـتراتيجيات

الإقناع، والتنظير لمحدداتها وتجلياتها وضوابطها على درجات متفاوتة من العمق والأصالة، وجعلت من «الإقناع» مفهومًا شاملًا ووحيدًا يستوعب كل أشكال التأثير على المتلقي.

غير أن الوقوف عند حدود الإقناع - لا سيما في النص الإعلاني - قد فوَّت على العِلْم نُهْزةً ذَاتَ خَطَرَ حين جرى إغفال القسيم الآخر الذي يتيحه لنا استحياءُ مبحثِ «التخييل» في البلاغة العربية، والحرصُ على التمييز بين الأثر الذي يتوصَّل إليه بالإقناع، وما يتوصَّل إليه بالتخييل، مع حضور الاختلاف الظاهر بين القبيلين؛ ذلك أن اختلاف المحددات من حيث المقصد ونوع السلعة أو الخدمة أو الصياغة المبتكرة للإعلانات المنافسة لا يفضي بالضرورة إلى اعتماد الإقناع إستراتيجية هادية وحيدة لصياغة النص الإعلاني وتحليله.

إن استدخال التخييل قسيمًا للإقناع في التأثير هو - فيما نظن - المسوغ الذي يؤسس لمشروعية استعمال مصطلح «شعرية الإعلان» خاصة، وشعرية التواصل بوجه عام، وهما المصطلحان اللذان اكتسبا شياعًا في الخطاب الأكاديمي المعاصر. ويبلغ الأمر غايته من الدِّقة والمتعة حين ننتبه إلى النسب الواصل بين هذا المفهوم وما قرره حازم - وهو أحد الأصوات المتميزة بين الأفذاذ من متقدمي البلاغيين - من أن الكلام حين يراد له إحداث الأثر المتوخَّى منه لا ينبغي الاقتصار فيه على إحدى الوسيلتين: إما الإقناع وإما التخييل. فكما أن لكل منهما مجاله الأثير فإن التداخل بينهما واعتضاد كل منهما بالآخر بمقدار موزون هو وارد بل مطلوب. ونحن نجد مصداق ذلك في ما نراه من حرص حازم على الممايزة بين المفهومين، وجعله من «الإقناع» قوامًا

لفن الخطابة، ومن «التخييل» قوامًا لفن الشعر. لكنه يقرر في آن أن المزاوجة والتداخل بينهما ربما يكون ضرورة لتحقيق الأثر المراد. وهو يذهب إلى أن **«المساواة بين المخيِّلات والمقنعات في كلتا الصناعتين (يعني صناعتي الخطابة والشعر)، هو إفراط في كلتيهما... أما إن جاوز المنشئ حد التساوي في كلتيهما؛ فجعل عامة الأقاويل الشعرية خطابية، وعامة الأقاويل الخطابية شعرية – كان قد أخرج كلتا الصناعتين عن طريقهما، وعدل بهما عن سواء مذهبهما، ووجب رَدُّ قوله»**[1].

0/4 معايير الأرجحية بين الإقناع والتخييل

سنتخذ من نص القرطاجني السابق مدخلًا نحاول به تتبع فعل المحددات السابق ذكرها وأثرها في اقتراح الأوزان المناسبة من الإقناع والتخييل واللازمة لتحقيق الأثر المراد من الإعلان؛ وذلك بعد أن استبان لنا أن الغالب على النص المؤثّر ألّا يكون إقناعًا محضًا ولا تخييلًا محضًا. بل لا بد للنص الإعلاني الناجح من المزاوجة بين الضربين على تفاوت في المقدار، وفي أنماط التداخل بينهما، وفي توزيع المقنِعَات والمخيِّلات داخل النص في مظهره اللفظي، ويزيد النص الإعلاني على ذلك توزيع التشكيلات البصرية على مساحة الإعلان. ويمكن في هذا السياق أن نؤكد أمرًا بالغة الأهمية، وهو أن المكونات الإقناعية والتخييلية تتفاوت زيادة ونقصًا بحسب عدد من العوامل؛ إذ يرتبط رجحان المكون الإقناعي غالبًا من حيث الجمهور بنوع المتلقي المستهدَف؛ أهو من عموم القُرَّاء أم من النخبة والمختصِّين؟، ومن حيث

---

(1) السابق، ص 362.

السلعة والخدمة بالنوع المراد الترويج له كأنواع الأدوية والأجهزة العِلْمية والخدمات الطبية والمصرفية، وحينئذ يكون المُعَوَّل في ترجيح المكون الإقناعي على استعمال المصطلحات العِلْمِية والرسوم البيانية والشهادات المنسوبة إلى جهات ومؤسسات متخصصة معتمدة، وغير ذلك مما يمكن الوثوق به. أما في الإعلان عن السلع والخدمات الكمالية والترفيهية كالسيارات والملابس والعطور وبعض الأدوية ذات الطبيعة الخاصة والأجهزة المنزلية والعقارات، فإن المكون التخييلي يكون هو الغالب. ويعتمد مثل هذا الإعلان في مخيلاته على ألوان من فنون البديع كالجناس والطباق والمقابلة، وفنون البيان كالتشبيه والاستعارة والكناية وضروب المجاز، ومشهورات القصائد والأغاني والأمثال، مع ألوان من التناص البصري والقولي، كما يعتمد كذلك سيميائيات الصورة واللَّون ولُغة الجسد والخطوط من حيث أنواعها وأحجامها، وهكذا إلى ضروبٍ كثيرة من الوسائل والتشكلات المُخيِّلة[1]. والذي يهمنا هنا هو الدعوة إلى استحياء البلاغة العربية التراثية، بتكييف مقولاتها، وإعادة تعريف المصطلحات وإجراءات التحليل، وتوظيفها لتشكل ملامح بلاغة عربية تمتد بأعراقها في تربة التراث البلاغي، وتكون قادرة على مقاربة ما هو جديد ومعاصر من ضروب القول ومناشط التواصل والبيان.

(1) قامت تلميذتي عبير الأيوبي بدراسة جادة ومفصلة لخصائص لغة النص الإعلاني ومظاهر بلاغته في أطروحتها لدرجة الدكتوراه، وهي دراسة رائدة بعنوان: «الخطاب الإعلاني في الصحافة المعاصرة، في ضوء اللِّسانيات النصية»، نشرتها دار «عالم الكتب»، القاهرة، 2015، كما أصدر تلميذي جميل عبد المجيد بحثًا جيّدًا على وجازته بعنوان «مقدمة في شعرية الإعلان»، دار قباء، مصر، 2001. ننصح بالرجوع إليهما.

0/5 خاتمة وتحصيل

كانت غاية الغايات من هذه الورقة إثبات الكفاية البحثية لتراث عريق عكف أعلام من المتقدمين على إنشائه وتطويره والتوسّع والتفنن في تطبيقه، وقدرته على التجدد ومحاورة العِلْم في صيرورة معرفية دائمة ودائبة. وقد حاولت الدراسة أن تعكف على مقولتي الإقناع والتخييل لتتخذ منهما مثلًا للبرهنة على صواب هذه الأطروحة. لقد انطلقت هاتان المقولتان على نحو ما من كنف الفكر اليوناني القديم، ثم التقطهما فريق من فلاسفة الإسلام وأهل التصوف وأوائل البلاغين والنُّقّاد ليتولوهما بإحكام المفاهيم وبراعة التطبيق وموالاة التعديل والتطويع، والتوسّع في الاستعمال حتى بلغتا ذروة النضوج والتحرير على يد حازم القرطاجني في «**منهاج البلغاء**»، وقد آن لنا أن نخرج بالمقولتين من ضيق مقاربة الخطابة والشعر إلى سعة التطبيق على المستحدَث من أجناس القول، وإلى مجال قريبٍ مما نعنيه بمفهوم الشعرية في الخطاب النقدي والتواصلي المعاصر.

ولنا بقية من القول إذا نفَّسَ الله في الأجل لنقدم معالجة تطبيقية لهاتين المقولتين بإعمالهما في أجناس من النصوص لا عهد للتراث بها، ومن أهمها التحليل البلاغي النصي للغة الإعلان في تجلياتها المختلفة؛ المقروءة والمرئية والمسموعة. إما لا، فلتكن هذه الأوراق وأمثالها فاتحة طريق لجهد مخلص لا ريب فيه ينهض به الخالفون الذين يؤمنون بأن تراث العربية والإسلام جدير بأن يكون موضع الحياطة ومناط الاعتزاز، لا من القُنَّع والخوالف الذين انقطعتْ بهم السبيل، وحار بهم الدليل.

* * *



المبحث السادس

هل ثمة آفاق للأُسلوبية المعاصرة؟(*)

بقلم: المحرر الضيف

(*) أصل هذا البحث تقديم كتبته لعدد من أعداد مجلة «عالم الفكر» (عام 1994م)، كان عنوانه: «آفاق الأسلوبية المعاصرة» حين نزلت على المجلة محررًا ضيفًا لهذا العدد.



المبحث السادس

هل ثمة آفاق للأُسلوبية المعاصرة؟

آفاق الأُسلوبية المعاصرة

ذلكم هو العنوان المرتضى لهذا العدد من «عالم الفكر». ارتضيناه ونحن نعلم علمًا ليس بالظن أن من أهل الاختصاص من يتوقف في قبوله، بل إنه ربما يعود لديهم بالضد ويحول إلى النقيض، حتى ليرون الأَوْلَى بالقبول أن يقال – كما جاء في عنوان هذه الفاتحة: «**هل ثمة آفاق للأُسلوبية المعاصرة؟**» ونعم، ربما نشهد على الساحة النقدية في الغرب انحسارًا للأُسلوبية، حتى ظن بعضهم أن ذلك إيذان بانفضاض سوقها وبوار سلعتها، بل إن من أهل النقد من ينكر عليها صفة العلم، ويرى أن اتكاءها على عكازتين من الدرس اللِّساني والتحليل الإحصائي لا يمكن أن يعجل بدخولها فردوس العلوم المنضبطة. وهذا الكلام يبدو مقبول الظاهر، ولكنه عند أهل التحقيق موقوف الباطن - بَيْدَ أنه إن صحّ، وكان حديثنا عن آفاق الأُسلوبية المعاصرة مصروفًا إلى المستقبل بالضرورة – أدركنا مناط المفارقة القائمة بين وجهين من النظر يبدوان متعاندين لا يجتمعان، ذلك أن العنوان المرتضى يثبت للأُسلوبية المعاصرة آفاقًا يشتغل كتاب هذا العدد باستطلاعها ورصد أفلاكها، ومن ثم كان لا بد من بيان يرتفع به الإشكال وتستبين المقاصد.

إن المتصفح لأثناء مسيرة العلوم الإنسانية منذ مفتتح النصف الثاني من هذا القرن لا شك يَبْدَهُهُ ما امتازت به هذه المسيرة في أوروبا من حراك معرفي هائل، ومن صلات شابكة بين العلوم على نحو أزاح الحدود الفواصل بينها، وسلط الأضواء على مناطق التقاطع التي لا يمكن لعلم واحد من العلوم أن يستقل بالنظر فيها، وأبرز من الإشكالات المعرفية ما يفوت ذرع المتتبع الحريص. وهكذا نَسَلت المذاهب والنظريات من حدَبها، ونزت بينها نَوَازِي الخلاف المنهجي، حتى رأينا المذهب ما إن يبدو وقد رسخت دعائمه، وسمقت قوائمه إذا هو يُفْضي إلى ضِيقِ المُضْطَرَب، ويُنْتِجُ من الأسئلة أضعاف ما يقدم من جوابات، وإذا الأقلام تتناهبه بالنقد حتى ما يبقى منه على الساحة غيرُ أبعاضٍ وأنقاضٍ. وقد مضى الأمر على هذا الجر والسحب حتى غدت الإحاطة بدقائق الخريطة المذهبية في الإنسانيات عامة، ودراسة النص الأدبي خاصة غاية يكاد ينقطع دونها الدرْك.

كان ذلكم، ولا يزال، هُوَ الشأن على العُدوة الغربية القصوى. فماذا عن أمرنا نحن على هذه العدوة الدنيا؟

الذي كأنه إجماعُ الناس أنَّا قد أُصِبْنا بما يشبه أن يكون دُوَارًا معرفيًا، انتقلت إلينا جرثومته مع أول مواجهة جبهتنا بها ثقافة الغرب، ولما تزل عقابيلها فاعلة في جسم الثقافة العربية حتى زلزلته زلزالًا شديدًا. وتقطّعَ أهلُ العلم أمرَهم بينهم، فنهض منهم من يحاول اللِّحاق بالركب فأصاب حظًّا من التوفيق لم يكن ليكفي إلَّا لحلْحَلة الركود وكسر الجمود. على حين انقطعت ببعضهم السبل دون أهليهم وبني جِلْدَتِهِم؛

إذ هَمُّوا بما لم ينالوا. أمّا الآخرون، وكثير ما هم، فقد آثروا السلامة، وَرَضُوا بِمَقْعَدِهِمْ خِلَافَ رَكْبِ العَصْر، حتى صار بينهم وبين منجزاته ما يشبه أن يكون «كمال الانقطاع»، فتواردوا في أبحاثهم على بِئْرٍ نَزُوح، ونصبوا لكل جديد بالإعراض، وهكذا شَجَرَ الخلاف بين الفريقين، وَجَهِدَ كل فريق أن يَجُرَّ النارَ إلى قُرْصه في جدال لا تسمع فيه إلّا رجيعًا من القول ليس في الإعراض عنه فائتة.

وإن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ أن يهتدي أسلافُنا – من دوننا – إلى البلسم الشافي من ذلك الدُّوارَ المعرفي حين لابسوا ثقافة يونان، فكانت عيونهم على خَاصَّةِ مُعْتَقَدِهِمْ ولغتهم وثقافتهم، فاستقاموا على الطريقة، وكان أخذهم وَوَدْعُهم كلاهما عن بينة. أما الخَلَف فقد عَدَتْ أَعْيُنُهُمْ عن كل ذلك تريد زِينَةَ العصر، جاعلةً مستحدثات المذاهب كمستحدثات التجميل وصيحات الأزياء مكانًا سُوًى. ونحن عَسِيُّون إن فَقِهْنَا مذهب السَّلف أن نصلح آخر هذا الأمر بما صَلَحَ به أوله، وأن نُعْفِيَ أنفسنا من لُهاثٍ ينقطع به النفَس دون تحصيل للمرتجى من الفوائد.

ليس لنا – فيما نرى – أن نهتف مع الهاتفين في أوروبا بموت الأُسلوبية – بما هي منهج نقدي – صارفين أنظارنا إلى ما تلاها على ساحة النقد من أبدال. ولقد عَلَّمَنَا تاريخُ العقلِ البشري أن الأفكار لا تموتُ بالسكتة القلبية، وأنها إن ماتت في مكان أو زمان بأعينهما حَيَّتْ في مكان أو زمان آخرين على صُورةٍ أخرى، واعتبرْ ذلك في ما كان من تشومسكي مع فكر ديكارت، وفي ما كان من فكر الأرسطيين المحدثين مع فكر أرسطو. إن ذروة الأمر وسنامه هما: هل نحن بحاجة إلى الأُسلوبية أم لا؟ والجواب بيّن، فإننا ما قضينا نَحْبَنَا بعدُ من دراسة

الخصائص الأُسلوبية للغتنا على ملّة «بالي» ومدرسته، ولا أَدَّيْنَا لأدبية النص العربي قديمِه وحديثِه حقَّها من الفحص الأُسلوبي الرصين على ملّة «جاكوبسون» ومدرسته، ولا نَهدْنا إلى استحياء تراثنا النحوي والبلاغي والنقدي وشروح الشعر لنحاور به عصرنا الذي نعيش فيه. إننا لم نفعل شيئًا من ذلك كلّه، أما هم فقد فعلوا. فليكن لنقادهم إذن ما يشاءون، وليحطب في حبلهم من بني ملتنا من أراد، فليس لذلك أن يصرفنا عن باب من أبواب الخير نبرأ بولوجه من تبعة التقصير في القيام بأمر ما حُمِّلْنا من رسالة.

وإذا صحَّ لدينا – وهو إن شاء الله صحيح – أن الأُسلوبية اللِّسانية لا تموت، وأنها غدت مكونًا فاعلًا في تحليل بنية الخطاب وأجرومية النص، وأن حظّ النص العربي من ذلك كله قليل قليل – صحَّ كذلك أن عطاء الأُسلوبية اللِّسانية للدَّرْس الأدبي هو وَعْدٌ غيرُ مكذوب. ومن ثم تبقى للأُسلوبية العربية المعاصرة آفاقُها التي ينبغي أن تستكشف، لا ينال منها تحولات المذاهب النقدية في أوروبا، ولا يَضيرها أن ينصَب لمعاداتها من استغشى ثيابه، ورضي بأن يكون مع الخوالف.

بقيت كلمة لا مناص من إيرادها صدد أزمة التواصل العلمي البادية بين المشتغلين بالدَّرْس الأُسلوبي العربي وغيرهم من النقّاد، وهي أزمة قاطعة لرحم العِلْم الواشجة، وكابحة لأسباب التحديث والتطوّر. ولعلّه من طبائع الأمور أن يُلْقِيَ كلا الفريقين بالتبعة على صاحبه. بيد أن الإنصاف يقتضينا أن نكون أدنى إلى التماس العذر لأهل المحافظة منا إلى تبرئة ساحة دعاة التحديث. إن الدَّرْس الأُسلوبي العربي المعاصر يكابد من العلل القادحة ما يكابد على يد بعض دعاته وعلى يد من

يَسْتَذْرُون بِجَنَابهم صدقًا أو دعوى. فليس حقيقًا بالرِّيادة من ينقطع عن قضايا لغته وتراثه، حتى لكأنه يحرق من ورائه سفائن «طارق». وليس حقيقًا بها من يرى في الإغراب على القُرّاء بالمصطلح الأجنبي والتترس بأعلام الفرنجة مَيزة يتمزَّى بها على بني ثقافته، وَوَزَرًا يحتمي به مِن مواجهة النصوص. ومَن يتصدَّى للترجمة ونقل الفكر عن مصادر الأُسلوبية في الغرب دون أن تَستحكم أدواته اللغوية والمفهومية فيخرج على الناس بمُعَمَّيَات أجاءت الكثيرين منه إلى اطّراح أمر الجديد بالكلية. ودَعْكَ من كثرة كاثرة لا ترى منهم إلَّا كل هَجُومٍ على ما لا يُحْسِن، يحتاز لنفسه أخطر العنوانات فيورد تحتها أهون الكلام، طلبًا للمَثَالة بين الناس، وبِدَارًا أن يعالجها العارفون المتلبثون.

لهذا كله كانت فكرة هذا العدد، وكانت هذه الإسهامات لنخبة ممن يعنيهم أمرُ الأُسلوبية العربية المعاصرة، وكان هذا الاقتحام الجسور الذي تقوم به «عالم الفِكر» لمجال معرفي يتأبَّى على المعالجة المبتسرة العَجُول، وكان الحرص في الأبحاث المنشورة على إقامة الميزان القِسْط بين التنظير والتطبيق. ولعلَّ هذه الطائفة من الأبحاث قادرة – إن شاء الله – على أن تثير من الحوار النافع ما هي به جدير، وأن تقنع القارئ بجدوى المقاربة الأُسلوبية للنصوص وبأن للأُسلوبية المعاصرة آفاقًا رحبة حقيقة بأن تستكشف. إنها، إذن، تكون قد أوفت على الغاية مما تريد.



المبحث السابع(*)

بين الأُسلوبيات المعاصرة والأُسلوبيات العربية: أبعاد الفجوة وآفاق التجاوز

(*) ورقة ألقيت في الندوة الدولية التي عقدها قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك سعود بعنوان: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية» في الأيام (7 – 2010/3/10م).



المبحث السابع
بين الأُسلوبيات المعاصرة والأُسلوبيات العربية:
أبعاد الفجوة وآفاق التجاوز

0/0 فاتحة القول

أحاول في هذه الأوراق أن أقدم عرضًا راصدًا وناقدًا لمسيرة الأُسلوبيات العربية التي قطعتها في حقبة تهدف إلى أربعة العقود، مُقايِسًا إيّاها إلى المشهد الآني للأُسلوبيات المعاصرة. وغايتي من ذلك – وقد كان من سوالف الأقضية أن كنت أحد الذين أسهموا في صياغة هذه المسيرة – أن أبين لجمهور الباحثين: كيف آلت الحال بهذه المسيرة من بدايات طموح، قام فيها نفرٌ من رادة هذا العلم بضرب من الوساطة الواعية بين الثقافة العربية والدرس الأُسلوبي في ثقافات الغرب إلى عجز مُصْمَت لا تكاد تخالطه نأمة مشعرة بحياة، أو كاشفة عن حقيقة وجود.

لقد وقع التجافي بين القبيلين، فنشأت من ذلك فجوة ما فتئت تزداد اتّساعًا وعمقًا حتى بلغت غايتها في العقد الأول من الألفية الثالثة، بما يوجب التلبث والمراجعة والتنبيه.

ها نحن أولاء نرى الدرس الأُسلوبي يُنَقِّل في مشيته بخطوات كسيح، ونرى شباب الباحثين يتواردون بأطروحاتهم على بئر نزيح، وقد

انقطعوا عن عالمهم، فابتغوا حاجتهم في غير مَبْغاتها، على حين تَصْدَعُ الشواهد والبيانات بأن الأُسلوبيات المعاصرة ترتاد الآن من الآفاق الجديدة كل رائع وواعد، وأكثرها مما نحن في مسيس الحاجة إليه، وما ليس لنا به سوابق بحث.

ولما كان همّنا هو تشخيص أبعاد هذه الفجوة، واستجلاء آثارها على ما نحن فيه - وكان الإلحاح على التحصيل والتفصيل مدعاة للإطناب والتطويل، وفي ذلك ما فيه من إملال السامع وإفناء الزمان - آثرت أن أصرف النظر عن سلوك بُنيّات الطريق، وأن ألتزم جادة رأيتها مستقيمة موصلة إلى الغاية المبتغاة بإذن الله. ومن ثم انفرعت هذه الورقة بعد فاتحة القول إلى عدد من المطالب التي تعالج رؤوس القضايا في هذا المشكل المنهجي الذي هو مشغلة الباحثين في لسانيات العربية وآدابها. واختص كل مطلب بقضية من قضايا المنهج، أو بمسألة من مسائل الخلاف المستحقة لأن تكون موضع النظر والتمحيص.

وقد انتسقت المطالب على الوجه الآتي:

0/1 تحرير مفردات العنوان.

0/2 الأُسلوبيات اللِّسانية والنص الأدبي

1/2 النص الأدبي وتنازع الاختصاص.

2/2 الأُسلوبيات بين الأدبية واللِّسانية: تقسيم لا يستقيم.

3/2 الأُسلوبيات والنقد الأدبي.

1/3/2 تهم ظالمة ومطالب تعجيزية.

2/3/2 للأُسلوبيات شواغل أُخَر.

4/2 علمية النقد وعقلنة التذوق.

0/3 المشهد الأُسلوبي المعاصر: سماته وشواغله

1/3 خصيصة التنوع.

2/3 حوارية الاختصاصات والمناهج.

3/3 حواريَّة الأجيال.

4/3 الاشتغال على المدونات الكبرى والثورة الاختبارية (الإمبريقية).

0/4 الأُسلوبيات العربية: الأمراض والأعراض

1/4 من تمازج الاختصاص إلى إهدار الاختصاص.

2/4 الدور الإشكالي للوسيط المعرفي: تأمل حالة.

0/5 في آفاق التجاوز

0/6 خاتمة وتحصيل

والآن نشرع في معالجتها مطلبًا بعد مطلب على النَّسْق السابق إيراده.

0/1 تحرير مفردات العنوان

تضمن عنوان هذه الورقة أربعًا من العبارات هي: «**الأُسلوبيات المعاصرة**» و«**الأُسلوبيات العربية**»، و«**أبعاد الفجوة**» و«**آفاق التجاوز**».

وأريد في هذا المطلب أن أعيّن المقصود بهذه الدوال تعيينًا تستبين به معالم الطريق، ويتحدد بناء عليه ما نأخذ وما ندع.

فأما «**الأُسلوبيات المعاصرة**» فأعني بها جُمّاع اتّجاهات الدرس الأُسلوبي في عقد لما يكتمل، وهو العقد الأول من الألفية الثالثة، مع ما يقتضيه تتبع المنشأ وأصول المسائل في بعض الأحايين من استحضار أمور تلحق بأواخر التسعينيات من القرن الماضي. ولعلي أردت بتضييق المدة على النحو المذكور أن يكون في ذلك ردٌّ ضمنيٌّ على أصوات تزعم بغير علم أن مصير الأُسلوبيات في الدرس المعاصر يوجب إعلان الوفاة وتصفية التركة، وهو قول لا يصدقه واقع الحال بحال[1]. ومن ثم آثرت أن أقتحم المشهد الأُسلوبي في حياته الآنية المواراة بالحركة، والتي تشهد حوارية المناهج والمقاربات المختلفة، وتردد النظر في الأسئلة التي اشتغل بها العلماء في التاريخ الممتد لهذا العلم؛ تثبيتًا لبعضها، أو استبدالًا لبعضها ببعض، أو استحداثًا لجديد منها، أو إعادة صياغة لبعض القديم. وأيًّا ما كان فإن مقايسة مسيرة الأُسلوبيات العربية إلى أحدث مشاهد الأُسلوبيات المعاصرة قمين بإظهار المقابلة والتضاد في أجلى الصور وأدلها على المراد.

وأما «**الأُسلوبيات العربية**» فأعني بها – على الإجمال – ما أخرجته قرائح الباحثين في العقود الثلاثة الأخيرة من أعمال تنظيرية أو تطبيقية أريد بها تقديم جديد الدرس الأُسلوبي إلى الثقافة العربية، أو تحقيق صلة الأُسلوبيات بالبلاغة العربية المدرسية، أو إعمال إجراءات البحث الأُسلوبي ومعاييره في المادة العربية قديمها والجديد، ثم ما صحب ذلك كله من جدل علمي حول الأُسلوب وقضاياه.

---

(1) لتمام الفائدة انظر المبحث السادس من هذا الكتاب عنوانه: «**هل ثمة آفاق للأسلوبية المعاصرة؟**».

وأما مفهوم «**الفجوة وأبعادها**» فينصرف في هذا البحث إلى تشخيص مظاهر عجز السياق البحثي العربي، في العقود الثلاثة الأخيرة عن استيعاب الجديد على وجهه، وانحساره عن ملاحقة المنجز الأُسلوبي الغربي فيما استشرفه وارتاده من آفاق، وما تبع ذلك من انحصار الأُسلوبيات العربية في دائرة محدودة التنوع من المسائل والوسائل، بما صير حركتها أشبه شيء بالمشي في المحل أحيانًا، أو السير قُدُمًا خطوة ثم النكوص خطوات إلى وراء.

ونأتي الآن إلى المقصود بـ «**آفاق التجاوز**». وقد عنيت به الإلماح إلى ما نحسبه علاجًا نحرر به الأُسلوبيات العربية من الأغلال والكوابح التي تضمن لها استسماع أصوات العصر واستيعاب الجديد، واستكشاف السبل الموطئة لتوطين هذا العلم، واستزراع بذوره الأصيلة والهجين في تربة الثقافة العربية، ووصل حاضر الثقافة العربية بماضيها وصلًا يضمن تحقيق الصيرورة المعرفية، ويضمن للذات العربية تحقيق شروط الأصالة والتجدد في آن.

ذلكم هو ما أردت بما وراء مفردات العنوان.

0/2 الأُسلوبيات اللِّسانية والنص الأدبي

1/2 النص الأدبي وتنازع الاختصاص

اندلعت شرارة الجدال بين النقّاد واللِّسانيين منذ عقود أربعة أو يزيد. وكان موضوع الجدال هو دخول الأُسلوبيات إلى مجال تدريس الأدب الإنجليزي، وكان فارسا الحلبة فردريك ويلز باتسون F. W. Batson

وروجر فاولر Roger Fawler. وفي هذا الجدال بلغت حدة الصراع مداها في قَوْلَةِ باتسون: «**إن اللِّسانيين من الغفلة بحيث لا يصلحون أن يكونوا نقّادًا**». وكان هذا القول عبارة صريحة عن تنازع الاختصاص بين الفريقين على دراسة النص الأدبي. واعتصم فريق من النقاد حينًا من الدهر بموقف المناقضة للنقد اللِّساني، ولتجلياته الأُسلوبية خاصة، أو التهوين من شأنها. وحسبنا أن نشير هنا إلى مقالين شهيرين؛ أحدهما: لعلم من أعلام النقد المؤسس على استجابة القارئ؛ وهو ستانلي فيش Stanley Fish. وهو مقال ظهر في عام 1980 بعنوان لافت هو: «**ما الأُسلوبيات؟ ولم يقولون تلك الأشياء الرهيبة عنها؟**»[1]. وأما الثاني فمقال مختصر عنوانه: «**عن حاضر الأُسلوبيات**» كتبه جان – جاك لوسيركل (1993) Jean – Jacque Lecercle، وفيه يقول: «**إن المزعج في شأن الأُسلوبيات أنه ليس في إمكان أحد بحال أن يعرف على وجه القطع ما يعنيه هذا المصطلح، ولا يبدو في أيامنا هذه أن ثمة من يعنيه هذا الأمر**». ثم يواصل هجومه الساخر على الأُسلوبيات هاتفًا بشعار: «**الموت للأُسلوبيات، تحيا الأُسلوبيات**»، مشبهًا إيّاها بطائر الفينيق الذي ما إن يلفظ أنفاسه حتى يولد من جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية[2].

---

(1) Fish, S. 1980; "What is Stylistics and Why they Saying Such Terrible Things about it"?, in: **Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretative Communities, Cambridge,** MA: Harvard University Press, PP. 68 99.

وأعيد نشره في:

Weber, Jean Jacques (ed.), **The Stylistics Reader from Roman Jakobson to the *Present*,** Arnold, 2nd impression, 1998, PP. 94 – 116.

والإحالة هنا إلى هذه النشرة.

(2) انظر: - Le Cercle, Jean – Jacque, "Breafings Number 3: The Current State of Stylistics", **The European English Messenger** 2.1. *(1993), P. 18.*

بيد أن كفّة الميزان ما لبثت أن اعتدلت حين استبان لأهل العلم أن النص الأدبي ظاهرة بالغة التعقيد، وأن تناوش الاختصاصات والمناهج إيّاه له ما يسوغه، وأنه إذا كان من النُّقّاد من راح يستصرخ بعض علوم الإنسان كعلم النفس وعلم الاجتماع ليعينه على مهمة التحليل والتفسير، فإن اللِّسانيات مدعوة لذلك بقياس الأَوْلى. ومن هنا سمعنا صوت هارولد هوايتهول Harrold Whitehall يقول بحق: «**محال على أي نقد أن يتجاوز لسانيات النص الذي ينقده**»، بل إن من اللِّسانيين – وأعني دونالد فريمان Donald Freeman – من رأى أن «**اللِّسانيات لازمة للنقد لزوم الرياضيات لعلوم الفيزياء**». وفي هذا السياق جاء الرد المفنّد من فوره على مقالة لوسيركل من كاتيا ويلز Katie Wales – صاحبة أشهر قاموس جامع في الأُسلوبيات حتى الآن[1] – بمقال عنوانه: «**عن أُسلوبيات جان – جاك لوسيركل**»[2]. ويجد القارئ عرضًا موثّقًا لهذه الأقوال في مقال كتبه نازان توتاس Nazan Tutas تحت عنوان «**من ذا**

---

(1) ظهر معجم كاتيا ويلز مترجمًا إلى العربية عن المنظمة العربية للترجمة، وأنجز الترجمة خالد الأشهب وأجدني مضطرًا إلى أن أقول في حقها «إنها ترجمة بالغة السوء فلا يعتمدن عليها دارس وإني لكم ناصح أمين».

(2) Tutas, Nazan, "Who is Afraid of Stylistics? Postgraduate Students' Responses to Stylistics, in: *The State of Stylistics,* ed. Greg Watson, PALA 26, Rodopi, Amsterdam – New York, N Y, 2008, PP. 74 – 76.

وأيضًا: سعد مصلوح، «**الاتّجاه اللغوي في النقد الحديث**»، محاضرات النادي الأدبي – جدة، المجموعة الثانية، 1985م، ص ص: 35 – 90. (وهي من بين محتوى الكتاب الذي بين أيدينا).

الـذي يخـاف الأُسـلوبيات؟: اسـتجابات طـلاب الدراسـات العليـا تجـاه الأُسلوبيات».

وأيًّا ما كان؛ فإن أصواتًا شـاردة في الفـضاء لـم تفلـح فـي التـشويش على بدهيات الحقائق التـي تجـزم بأنـه لا وجـود لـنص أدبـي فـي غيـاب التشكيل اللِّساني، وأن اللِّسانيات هـي العلـم المخـتص بدراسـات ألـسنة البـشر دراسـة عِلْميـة، وأن مدارسـه واتّجاهاتـه ومنظوماتـه المـصطلحية وإجراءاته التحليلية على اختلافها مدعوة للحضور بقوة في مجـال دراسـة الأدب. وهـذا مـا صـدقته حركـة التـاريخ العِلْمـي، علـى خـلافٍ بَعْـدُ فـي التفاصيل، وسيأتي الكلام على ذلك في مواضعه بأشبع مما ذكرنا. هكـذا انتقلت الحال بدراسة النص الأدبي من وقوعها أسيرة تنـازع الاختـصاص – وإن شئت فقل: أسيرة احتكار الاختصاص – إلى الإذعـان لقبـول مبـدأ تمازج الاختصاص؛ وكيف تصح دعـوى الاحتكـار، والنقـد الأدبـي، منـذ كان، هو أكثر الاختصاصات الإنسانية لياذًا بغيره من العلوم، واتّكاءً علـى مقولاتهـا، واسـتعارةً لمناهجهـا وإجراءاتهـا؟؛ وإذا كـان ذلـك كـذلك فاللِّسانيات هـي أَوْلـى علـوم الإنـسان بالنقـد، وأوشـجها رحمًـا بـه، وإذًا فليس ثمّة مَفَرٌّ من اللِّسانيات – في هذا المقام – إلَّا إليها.

2/2 الأُسلوبيات بين الأدبية واللِّسانية: تقسيم لا يستقيم

انتُدبت الأُسلوبيات لتكون الوجـه اللِّساني في النقـد حتـى صـارت مرادفًـا للنقـد اللِّـساني فـي الاسـتعمال العـام، وآل الأمـر إلـى تقـسيم الأُسلوبيات إلـى أُسـلوبيات أدبيـة literary stylistics وأُسـلوبيات لـسانية linguistic stylistics. فأمّا الأُسلوبيات الأدبيـة فـيمكن – علـى تـرخُّص –

أن تُعزى إليها ممارسات النقد الشكلي؛ لحفايتها البالغة بالتحليل اللغوي للنصوص. وأما الاتّجاه الذي يحمل هذه الشارة بجدارة فهو اتّجاه ليو شبيتزر Leo Spitzer ذو المنزع النفسي الحدسي، وقد شاعت تسميته – تبعًا لما أطلقه عليه رأس المذهب – بالدائرة الفيلولوجية. وأمّا الأُسلوبيات اللِّسانية فقد شبّت ونَمَت وانفرعت إلى طرائق ومناهج، ولكنها تجتمع كلها تحت أصل واحد هو اللِّسانيات. وهي تخالف الأصل، لا مخالفة ضد لضد، ولكن مخالفة شِكلٍ لشِكْل؛ إذ إن الإستراتيجية الجامعة لها هي إعمال مناهج اللِّسانيات في دراسة النص الأدبي.

والقول عندي أن هذا التقسيم لا يستقيم، ولست بالأول في هذا المقالة[1]؛ بيد أن عندي من الأسباب لذلك ما لم أجده عند غيري، ومن هذه الأسباب أن نعت الأُسلوبيات بالأدبية هو نعت بموضوع الدَّرس وهو الأدب، وأمّا نعتها باللِّسانية فنعت بالاختصاص الدارس وهو اللِّسانيات، وشتّان ما بينهما من حيث التعيين والوصف الضابط. وينضاف إلى ذلك أن مذهب الأُسلوبيات الأدبية كما تمثل في عمل شبيتزر وأضرابه هو مذهب قوامه الحدس، ومبدؤه الانطباع، ودعامته الموهبة وطول التمرّس واستحكام التجربة، وإذن فهو ليس بمذهب قابل للشياع وللتطبيق من كل أحد. وها هو ذا صاحبه يعالن بذلك فيقول:

---

(1) تزخر الأدبيات الأُسلوبية والنقدية بملاحظها على مفهوم الدائرة الفينولوجية وما تكابده منهجيتها من مآخذ؛ لكونها خبرة خاصة غير قابلة للنقل أو التعليم، ولأنها «توحي بوجود عنصر الدائرية في المنهج، على الرغم من أنه لا يوجد شيء من ذلك حقيقة».

«ولست أعلم – لسوء الحظ – طريقة تضمن الحصول على (الانطباع) ولا الاعتقاد اللَّذَيْن أشرت إليهما قبل قليل. فهما ثمرتا الموهبة والدربة والإيمان. وحتى مع توفر هذه الثلاثة لا يمكن أن تُقْتَسَر الخطوة الأُوْلَى اقتسارًا. فكم مرةٍ رحت مع كل ما اجتمع لي على مدى السنين من خبرة نظرية بالمنهج، أتأمل صفحة تأبى أن تبوح بسرّها. وذهني كالصفحة البيضاء، مثل واحد من طلابي المبتدئين»[1] .

فإذا كان ذلك، وجاءك من باحثينا من يقول إنه متبع في بحثه مذهب الأُسلوبيات الأدبية فاعلم أن ثمة شبهة ادّعاء في النسب إلى الأُسلوبيات، أو حسن ظن بالنفس، أو رغبة في التفلّت من القيود والإجراءات الضابطة، وهي أمور تنوء بالباحث لو أنه ألزم نفسه إجراءً إحصائيًا أو مذهبًا تحليليًا ينتمي إلى علوم اللِّسان بمرجعياتها المنهجية المعروفة. لذلك؛ ربما ساغ لنا أن ننتهي إلى أن تقسيم الأُسلوبيات إلى أدبية ولسانية هو تقسيم لا يستقيم، وإلى أن منطق العِلْم لا يسمح إلَّا بضربٍ واحدٍ من الأُسلوبيات، وليس يعني ذلك إقصاء القراءات الأخرى للنص الأدبي أيًّا كان نوعها ومستندها، ولكن المراد إقراره هو أن سوق هذه القراءات تحت عنوان «الأُسلوبيات» يضعها حيث ينبو بها المكان، ويظل لمثل تلك القراءات حق في الوجود تستمد مشروعيته من تعقد الظاهرة الأدبية. وربما كانت الممارسة النقدية هنا أقرب إلى أن تكون

---

(1) انظر – للتمثيل – مقال: ستيفن أولمان، «الأُسلوب والشخصية»، في: **الخيال، الأُسلوب، الحداثة**، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ص ص: 202 – 204.

مـن بـاب تعـدد الاختـصاص multidisciplinarity منهـا إلـى تمـازج الاختصاص interdisciplinarity وبينهما فرق لطيف يحسن اعتباره.

وخالصة القول؛ إننا لدى إعمال مصطلح «الأُسلوبيات» ينبغي أن يكون مُنْصَرَفُ الحديث إلى «**الأُسلوبيات اللِّسانية**»، فلا غيرَ ولا سوى، وهي عبارة يقوم فيها المنعوت مقام النعت بالاكتفاء المستغني عن مزيد بيان، ولهذه المقالة ذيول يأتي بيانها في الإبّان.

3/2 الأُسلوبيات والنقد الأدبي

1/3/2 تهم ظالمة ومطالب تعجيزية

يَوْهَمُ كثير من النُّقّاد في الثقافتين حين يتّهمون الأُسلوبيات بأنها تزعم لنفسها القدرة الخارقة على حل كل إشكال، والجواب الشافي على كل سؤال. فأمّا في ثقافتنا فلذلك شواهده المتواترة في كثير مما قرأنا ونقرأ. وأما في الثقافة الغربية فأمامنا – شاهدًا عليه – تمثيلٌ ساخر ساقه ستانلي فيش في مقاله الشهير الذي أسلفنا الإشارة إليه؛ إذ يستحضر في هذا السياق إعلانًا عن كتاب بعنوان «**كيف تفسر أحلامك الخاصة في دقيقة واحدة أو أقل؟ How to Interpret Your Own Dreams in on Minute or Less?**». ويقوم الكتاب على فهرسة قام بها المؤلف لكل ما يتوقع رؤيته في المنامات مصحوبًا بتفسير دلالاته، زاعمًا لصنيعه هذا أنه مؤسس على عِلْم راسخ[1]، وهذا التمثيل الساخر صادق عنده كل

(1) انظر: ليو شبتسر، «**علم اللُّغَة وتاريخ الأدب**»، في: اتّجاهات البحث الأُسلوبي، ترجمة: شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب – القاهرة، 1966م، ص: 79.

الصدق على حال الأُسلوبيات مع النص الأدبي. وقد تأتي هذه التهمة الظالمة في صورة منعكسة؛ إذ يطالبون الأُسلوبيات بحل ما تعجز عنه المقاربات النقدية أو تختلف عليه، وإلّا أضاعت مشروعيتها العِلْمية. أمّا الوَهْم الثالث فهو إلصاق بعضهم بالأُسلوبيات تهمة الإقصاء ودعوى الهيمنة على سائر صِيَغ المقاربات الواردة على النص الأدبي. والأُسلوبيات في هذا وذاك، إمّا ضحية التُّهَم الظالمة أو المطالبات التعجيزية.

وليس أي من تلك المزاعم على شريعة من الحق، وقد انبرى غير واحد من علماء الغرب لإبطالها في أواخر ما ظهر من أعمال أُسلوبية، ومن بينهم: هاميلتون (C. A. Hamilton, 2004) وماكلويد (N. Macleod, 2005) وشورت (M. Short, 2006). ومن العبارات الدالة في هذا المقام قول هاميلتون إنه أيًّا كان ما يُقال عن الأُسلوبيات، فإنها حتمًا لن تختفي. وعلّة ذلك عنده أن النظريات اللِّسانية التي نهضت على أساسها الأُسلوبيات خاصة، والنقد الأدبي بوجه عام، قد تطوّرت بمرور السنين. فالنظريات التوليدية generative، والنسقية الوظيفية systemic functional التي كانت مألوفة عند فيش في السبعينيات قد أَخْلَتِ السَّبيل شيئًا فشيئًا لنظريات أخرى مستمدة من عِلْم المعرفة cognitive science واللِّسانيات الاجتماعية. وعند هؤلاء جميعًا أن مرجع هذه المزاعم والمخاوف إنما هو إلى سوء الفهم وإساءة التفسير[1]. ومن

(1) انظر في ذلك:
- Fish, S., OP. Cit., PP. 94 – 95.
Nazan Tutas, Op. Cit., PP. 75 – 76.

عجب أني نبهت إلى ذلك صريحًا في ذات مقال ظهر منذ حقبة جاوزت العقدين في مجلة «فصول» (1986)، ورددت فيه على هذا الكلام الجانح إلى السخرية بضرب من جنسه فقلت ما نصُّه[1]:

«إن الأُسلوبيات لا تطمح – خلافًا لما يقال – إلى أن تكون بديلًا ألسنيًّا للنقد الأدبي. ومن الإنصاف لها وللحقيقة ألا نتوقع منها حلًّا ذهبيًّا لجميع مشكلات النقد، وإن كان إسهامها في تشكيل الصيغة العلمية للنقد الموضوعي هو الآن من أبرز الإسهامات وأولاها بالاعتبار. بيد أن الدراسة الأُسلوبية لا ترضى – في الوقت نفسه – أن تكون وصيفة في بلاط النقد، يأمر فتلبي، ويشتهي فتجيب. إن الدراسة الأُسلوبية عند اللِّسانيين ليست معنية بلغة النص الأدبي فحسب؛ إذ هو واحد من تجليّات التنوّع اللُّغوي الكثيرة التي يُعنى بها هذا العِلْم. أمّا النّاقد فإنّ النص الأدبي هو كل بضاعته ومادة عمله. وبدهي أن اجتماع الناقد واللِّساني على فحص النص الأدبي – الذي هو نص لُغوي لا محالة – مفيد لكليهما، وإن اختلفت بينهما الغايات والمنطلقات وطُرُق التحليل. ومع ذلك فليس فيما كتبته أو كتبه غيري من اللِّسانيين المشتغلين بعِلْم الأُسلوب تحريض لزملائنا من الباحثين على اقتحام معاقل النقد وإخراج أهله من صياصيهم. إن للنقد موضوعه وقضاياه وفرسانه من ذوي الفضل الذي لا يجحد. بَيْدَ أَنَّ قيمة كل امرئ منا ما يحسنه، كما أن حرية أي باحث في الإعراض عمّا يُسْهِم به اللِّسانيون في دراسة النص الأدبي هي،

(1) أعيد نشر المقال في: سعد مصلوح، «في النقد اللِّساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف»، عالم الكتب – القاهرة، 2004، ص ص: 198 – 199.

إن شاء، مكفولة موفورة. ومثل هذا الباحث لن يخسر شيئًا يأسف عليه إذا هو استغشى ثيابه، وقنع بما عنده، ورضي بأن يكون مع الخوالف. ويستبين من ذلك أن الأساس الذي قام عليه الملحظ الأخير من مطالبة الدرس الإحصائي الأُسلوبي بتحقيق جميع ما يعجز النقد عن تحقيقه من مقاصد كاملًا غير منقوص وإلَّا سحب منه الاعتراف، وأصبح غير جدير بالبقاء – هو أمر غير وارد أصلًا».

وسَدادُ القول أن الأُسلوبيات ليست إلَّا ضربًا من ضروب الإسهام في تحليل النص الأدبي وتفسيره، يزعم لها المقتنعون بجداها والعاملون عليها ميزات ليست في كثير من المقاربات، وهم لا يزعجهم ما يوجه إليها من وجوه الانتقاد مما لا يزكو العِلْم إلَّا به، ويرون أن في انتقادها إضاءة لمسارها، واستدراكًا لفوائتها. ولا أحسب أكثر الأُسلوبيين الخلص إلَّا مرحبين بقول فيش:

«أقول إنني اختصارًا لا أدعو للقضاء على الأُسلوبيات، ولكنني أدعو لأُسلوبيات جديدة؛ تلك التي سميتها في مواضع أخرى (أُسلوبيات التأثير affective stylistics)، حيث تتحوَّل بؤرة الاهتمام من السِّياق المكاني spatial context ممثلًا على صفحة الورق وما يلاحظ فيها من وجوه الانتظام، إلى سياق زماني temporal context يكون مجالًا لعمل العقل وتجاربه»[1].

---

(1) - Fish, S., Op. Cit., P. 109.

أقول: وإذن فما دعا إليه فيش معدود عنده مذهبًا من مذاهب الأُسلوبيات، ويبقى أن وجاهة النتائج وعلميتها تبقى رهينة بمدى التناغم والاتّساق بين ما ينتهي إليه عمل العقل وما يلاحظ على صفحة الورق من خصائص، وإلّا فاتها المعيار الضابط لإجراءاتها، والضامن لعملية نتائجها.

والذي أحسبه ثابتًا ببديهة العقل أنه ليس لمقاربة ولا منهج أن يزعم لنفسه عِلْمًا محيطًا بطبيعة الظاهرة المدروسة أو قوانينها من غيره من المقاربات. وما الأُسلوبيات بدعًا في ذلك، وإن كان لديها من الأسباب ما يسوغ لها الزعم بأنها من أوثق المقاربات فيما نحن صدده لُحمة بالعِلْم المنضبط، وأشدها اتّسامًا بصفاته والتزامًا بمواضعاته.

ويبقى لنا في هذا المقام مسألة أخرى وثيقة العُرى بما نحن فيه، نعالجها في ما يأتي من حديث.

2/3/2 للأُسلوبيات شواغل أُخَر

لئن كان النص الأدبي همًّا مشتركًا للنقد الأدبي والأُسلوبيات جميعًا فإن للأُسلوبيات شواغل أُخَر لا يشركها فيها النقد ولا يُغني غناءها. وقد نبهت في بحث سابق (1989) إلى هذه الحقيقة، فقلت في تشخيص العلاقات المشتبكة والمعقّدة بين عمل اللِّساني وعمل الناقد في مجال الأُسلوبيات:

«إن عُلماء اللِّسان والنقاد – على وجه الإجمال – يرون في الأُسلوب واحدًا من تجليّات التنوُّع في السُّلوك القولي، إلّا أنَّ ماصدقات هذا

التنوُّع عند اللِّساني أوسع منها عند الناقد. وفَرْق ما بين الرَّجلين هو فَرْق في الغاية تتبعه سلسلة من الفروق، فغاية اللِّساني هو الكشف عن أسرار الظاهرة اللِّسانية، وما سوى ذلك من الغايات هو عنده تالٍ وتَبَع. وينشأ من ذلك أن النص الأدبي هو واحد من مظاهر استخدام اللُّغَة التي يوليها اللِّساني عنايته في بحث الأُسلوب من منظوره الخاص، أما الناقد فالنَّص الأدبي هو كُلُّ بضاعته، والموضوع الوحيد لتأمّله ونظره. وبدهي أن المكوّن الأُسلوبي اللِّساني هو بالنسبة إليه واحد من مكونات أُخَر لا يَكملُ عمله إلَّا بالوقوف عليه، وينقص عمله بالوقوف عنده، تلك هي المنطقة التي يتقاطع عندها عمل اللِّساني والناقد، ثم يتجاوزها كل منهما ماضيًا إلى غايته، إنها منطقة الوصف والتشخيص...... وحسبنا هنا أن نشير إلى سعة ماصدقات مفهوم «الأُسلوب» في البحث اللِّساني، فهو إذا أُضِيْفَ إلى ذات كان أُسلوبًا فرديًا، وإذا أُضيف إلى جماعة كان أُسلوبًا جمعيًا، وإذا أُضِيف إلى عصر بعينه كان أُسلوبًا مميزًا لحقبة من حقب تاريخ اللُّغَة، وإذا أُضيف إلى جِنس من أجناس القول كان أُسلوبًا نثريًّا أو شعريًّا أو قصصيًا أو مسرحيًا، وإذا أُضيف إلى الواسطة الناقلة كان أُسلوبًا صحفيًا أو إذاعيًّا أو مكتوبًا أو مقروءًا. وإن القارئ لواجد في هذا العرض المختصر أمرين: سعة ماصدقات المفهوم عند اللِّساني بالقياس إليه عند الناقد، وتقاطع الاهتمامات بين اللِّساني والناقد على اختلاف الوسائل والغايات بينهما»[1].

---

(1) انظر: سعد مصلوح «الدراسة الإحصائية للأُسلوب: بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة»، عالم الفكر، الكويت، مجلد 20، عدد 3، السنة 1994م، وأعيد نشره =

ومن الطريف في هذا المقام أن الشاغل قد يكون أُسلوبيًا بحتًا، ولكن لا نعدم له امتدادًا جريئًا ومنتجًا في حقل النقد، ولأضرب لذلك مثلًا فيه منبهة على كثير غيره من الشواغل.

فمنذ زهاء عقدين من الزمان انشعب من الأُسلوبيات فرع اصطلح عليه باسم «**الأُسلوبيات القضائية**» forensic stylistics؛ وغاية هذا الفرع هي التأسيس العِلْمي والممارسة العملية لفحص ما يخلفه مرتكبو الجرائم وراءهم من آثار مكتوبة أو منطوقة بإعمال إجراءات التحليل اللِّساني ووسائله؛ للكشف عن حقيقة عزوها إليهم، ومدى صحة ثبوتها في حقهم، وينضاف إلى ذلك فحص الوثائق والوصايا وما إلى ذلك مما يطلب فيه شهادة العِلْم. وقد ترادفت في ذلك التصانيف، وأُنشئت له «**الجمعية الدولية للسانيات القضائية**» International Association of Forensic Linguistics (IAFL)[1]. بل رأينا فسيلًا ينشعب من هذه الجمعية راعيًا ومنسقًا جهود الباحثين في مجال الصوتيات القضائية (forensic phonetics)[2]، وما لبث هذا أن زكا ونما، وأنشئت له معاهد

= في كتاب: «**في النص الأدبي: دراسات أُسلوبية إحصائية**»، عالم الكتب – القاهرة، ط 4، 2010م.

(1) انظر في ذلك على سبيل التمثيل:

McMenamin, Gerald R., *Forensic Linguistics: Advances in Forensic Stylistics*, CRC Press, 20002.

- Coulthard, Malcolm and Alison Johnson, *"An Introduction to Forensic Linguistics: Language in Evidence"*, London & New York, Rout ledge, 2007.

انظر:

Broeders, A. P. A., "*Forensic Speech and Audio Analysis Forensic Linguistics*, 1998 – 2001. A review.

(2) بحث قرئ في ندوة الشرطة الدولية (الإنتربول) الثالثة عشرة للعلوم القضائية، ليون – فرنسا، 16 – 19 من أكتوبر عام 2001.

ومراكز بحثية، ودوريات عِلْمية عالمية مختصّة، واختُصَّ بعدد ليس بالقليل من المواقع على الشبكة العنكبوتية الدولية. ويتّصل بسبب من ذلك قضايا الانتحال plagiarism للعلامات التجارية وبرامج الحاسوب وانتهاك حقوق الملكية الفكرية الدولية International Property Rights (IPR). وغني عن البيان بُعد ما بين هذه الأضرب من الممارسة التحليلية الأُسلوبية ومعالجة النص الأدبي بخصوصه من حيث بنيته وجمالياته ووظائفه الثقافية والاجتماعية. وإذن تستمد الأُسلوبيات مشروعيتها العِلْمية – في هذا السياق – لا من عكوفها على نص أدبي، بل من التوسّع في شواغلها وإرهاف أدواتها ووسائلها لتلائم بها ما تنتصب لتحليله من مادة منطوقة أو مكتوبة بعد أن وجدت لها صوتًا مسموعًا في قضايا مشهورة شهدتها قاعات المحاكم الأوروبية عامة والأمريكية خاصة[1].

غير أن المعجب في الأمر أن هذا الفرع هو وجه آخر من أوجه مبحث أدبي خطير وهو البت بوسائل التحليل الأُسلوبي المنضبط في صحة عزو النصوص ذات النسب المجهول، كما أن مبحث الانتحال في تسلطه على العلامات التجارية وبرامج الحاسوب وحقوق الملكية الفكرية إنما هو مبحث فرضته متغيرات العصر، ولكنه يتّصل من أقرب

(1) من أشهر القضايا التي وظفت فيها الأُسلوبيات القضائية قضية جون بنيت رامسي John Benét Ramsy، وهي فتاة في السادسة من عمرها وجدت ميتة بمنزلها في السادس والعشرين من ديسمبر 1996م، ووجد في المنزل مع جثتها رسالة مكتوبة بطلب الفدية، وقضية وصية مزورة حول ميراث امرأة تدعى فيوليت حسين Violet Houssien. انظر التحليل الأُسلوبي للأدلة في هاتين القضيتين وغيرهما في:
McMenamin, Op. Cit., Chapters 8 & 10.

طريق بقضايا الوضع والانتحال في التراث العربي إذا أريد لهذه المشكلات القديمة أن يُعاد سبرها واختبارها بجديد الوسائل. وقد شهدت هذه المباحث تطوّرًا مذهلًا في العقدين الماضيين، وعقدت لها المؤتمرات العِلْمية في كثير من أقطار الأرض، مع ما نلحظه من عوز وافتقار إليه في ثقافتنا، إلّا ما كان من محاولة يتيمة لصاحب هذه الورقة ظهرت منذ أكثر من ربع القرن (فصول: **1982**) عزّ أن تجد لها من باحثينا سميعًا أو تبيعًا[1].

ونخلص مما تقدَّم إلى أن المشروعية المعرفية للأُسلوبيات ثابتة حتى في حال عدم اشتغالها على النص الأدبي، وإلى أن الباحثين في الأُسلوبيات اللِّسانية عندنا يضيقون واسعًا حين يحصرون عملهم في دائرة فحص ما هو أدبي، مستدبرين الامتدادات الظافرة للأُسلوبيات في حقول اللِّسانيات النفسية والاجتماعية والتاريخية، وغافلين عن استثمار طاقاتها الفاذّة، وتطبيقاتها العملية النافعة في حياة البشر.

وهكذا شهدت العلاقة بين الأُسلوبيات والنقد الأدبي من التهم الظالمة، والمطالب التعجيزية، وسوء الفهم ما أدخل الضيم على علمين شريفين، كان الأولى بهما التعاضد لا التعاند؛ لتحقيق الفهم الأمثل للإنسان والثقافة. ويبقى بعد ذلك وقبله ضرورة الإبانة عن طبيعة الإسهام الأُسلوبي في تحقيق شروط العلمية للحكم النقدي؛ وهو موضوع ما يأتي من البحث.

---

(1) لا أعلم من الأبحاث التي جاءت تصدية لهذا المنحى الجديد في البحث الأُسلوبي إلّا البحث الآتي: إلهام عبد الوهاب المفتي، «**تحقيق التراث والأُسلوبيات الإحصائية**»، في: مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد 246، ج 2، نوفمبر 2002م، ص ص: 87 – 138.

4/2 علمية النقد وعقلنة التذوّق

طالما دعا كاتب هذا البحث ذات المرار إلى منظور علمي في النقد، وإلى أن إعمال وسائل الأُسلوبيات الكيفية والكمية في تحليل النص الأدبي هي وسيلة كفيلة بالإسهام المقدور في هذه الغاية الطموح؛ ولقد كان منا إلحاح ولا يزال على أن:

«الأدب فن، ولكن دراسة الأدب يجب أن تكون عِلْمًا»[1].

وينشأ مما تقدَّم ذكره أكثر من سؤال عن التذوّق ومشروعية إقصائه من عملية القراءة جوازًا أو وجوبًا، وعن علاقة الذاتي والموضوعي في التحليل، وهو ما يمكن صياغته في سؤال هو: هل يمكن للتحليل الأسلوبي أن يكون موضوعيًا بحتًّا؟ وهل ثمة مشروعية لإقصاء التذوّق عن ساحة الدَّرس الأُسلوبي، والاكتفاء عنه بإعمال المعايير الكيفية والكمية المنضبطة؛ اجتزاءً بمحض الوصف عن التفسير والحكم الجمالي؟.

وجواب السؤالات أن أيًّا من ذلك لا يكون؛ فلا التذوُّق ممكن إقصاؤه، ولا الموضوعية المصمتة أمر ممكن تحقيقه، بله أن يكون أمرًا مطلوبًا لذاته. يقول محررا كتاب **«الأُسلوبيات المعاصرة»** **Contemporary Stylistics**, 2007 مارينا لامبرو Marina Lambrou وبيتر

---

(1) سعد مصلوح، **«الأُسلوب: دراسة لغوية إحصائية»**، عالم الكتب – القاهرة، ط 3 – 2002، ص 26. وقد صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن: دار البحوث العلمية – الكويت، 1980م.

ستوكويل Peter Stockwell في تقديمهما الرائع للكتاب – والإبراز للتوكيد من صنعنا -:

«إن الإجراء التحليلي في الأُسلوبيات ليس موضوعيًّا (إذ إنه يتضمن أحكامًا تحليلية واختيارات في السِّياق)، وليس ذاتيًّا بحتًّا لأن الطرز المعتمدة في التحليل مشتركة بين الباحثين بحكم العُرْف، ومصدقة لدى عدد من الاختصاصات الأخرى. إن الأُسلوبيات تقدم تحليلًا ذاتيًّا بينيًّا يمكن أن يكون موضوعًا للمشاركة والمقارنة والتقويم بناء على معايير صريحة. وإحدى النتائج المسعدة لهذه الحقيقة هي أن الانخراط في التحاليل الأُسلوبية غالبًا ما يثري تجربة القراءة، وأن القارئ المشتغل بالأُسلوبيات يقوم بتجميع رؤى الآخرين بعضها إلى بعض، ويمكنه أن يقوم بوثبات بارعة توصله إلى مختلف وجهات النظر والمشاعر التي تتعلّق بالعمل الأدبي»[1].

لذلك كانت دعوتنا إلى علمية الحكم النقدي – ولا تزال – مشروطة بهذا المعنى. والدعوة إلى **عقلنة التذوّق** إنما هي دعوة لإناطة الحكم الذوقي بأوصاف ظاهرة منضبطة في النص يكشف عنها التحليل الأُسلوبي اللِّساني بمفهومه الأوسع، وإلى أن تكون العبارة عنه بلغة قاصدة غير كثيفة المجاز، بريئة من الترهل والإكثار في غير تحصيل؛ إذ إنه من الأمور الكارثة أن تغدو الفصاحة وطلاقة اللِّسان سببًا لعجمة الفهم. ولقد عالجنا بالتحليل في غير هذا الموضع لغة الخطاب النقدي لدى طائفة من أعلام النقّاد، وهم: طه حسين والعقّاد والنويهي ويوسف

(1) Lambrou, Marina & Peter Stockwell Continuum, Ny, 2007. PP. 3 – 4.

خليف وأبو ديب وأدونيس، وبيَّنا ثَمَّة بإعمال مقاييس الأُسلوبيات الإحصائية كيف كان التفاوت راتبًا بينهم في علمية اللُّغَة وانضباط الحكم[1].

ومن اللافت في هذا المقام أنه قد وقع لي من أواخر ما أخرجته المكتبة النقدية الغربية في أمريكا كتاب لأحد رُوَّاد النزعة الداروِنية الجديدة في النقد هو جوناثان غوتشال Jonathan Gottschall، وعنوان الكتاب «**الأدب، والعِلْم، وتصوّر جديد للعلوم الإنسانية Literature, Science and a New Humanities**» (سبتمبر 2008). وأودُّ في إيجاز أرجو أن يكون مبيّنًا أن أضع فكرة الكتاب في سياقنا هذا في عبارات مجتزأة من تلخيص المؤلف، ومترجمة بنصها؛ لعُلقتها الوثيقة بما نحن فيه. يقول غوتشال – والإبراز المؤكد من صنعنا –[2]:

«**إن النقد الأدبي يمكنه أن يكون أداة من أفضل أدواتنا لفهم الظرف البشري. ولكنه يفتقر قبل كل شيء إلى إحداث تغيّر جذري، وأعني بذلك اعتناق العِلْم**».

---

(1) سعد مصلوح، «**حاشية أُسلوبية على لغة الخطاب النقدي**»، في كتاب: «**في البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية، آفاق جديدة**»، عالم الكتب – القاهرة، 2006م، ص ص: 191 – 214.

(2) صدر الكتاب عن دار: Palgrave McMillan في سبتمبر 2008م، والكتاب مهم ومستحق لعرض مفصل لا يتّسع له حيّز المكان وفُسْحة الزمان، وأجتزئ هنا بالترجمة عن ملخص عرض فيه كاتبه فكرة الكتاب وأُطروحته الأساسية؛ نشرها في موقع: www. Boston. com، وعنوان الملخص: Measure for Measure، وفي ما ترجمناه من الملخص بلاغ عن المراد.

- «خلال العقد الأخير أو زُهَاءَه يتزايد عدد الدارسين الذين يجمعون على أن المجال [يعني مجال النقد الأدبي] قد صار يغط في سُبات عميق، وأنه يسير على غير هدى، ويزداد انقطاعًا عن ما يشتغل به العالَم، ولست أعني بذلك (العالَم الخارجي) فحسب، بل العالَم الواقع في داخل (البرج العاجي) أيضًا».

- «أحسب أن ثَمَّة حَلًّا واضحًا لهذه المشكلة. إن على الدِّراسات الأدبية أن تكون أقرب شَبَهًا بالعِلْم، وعلى أساتذة الأدب أن يطبقوا مناهج البحث العِلْمي، ونظرياته وأدواته الإحصائية، وإصراره على الفرض والبرهان».

وغوتشال صاحب هذا الكتاب لا يُوْرِد رأيه هذا فردًا، وإنما يستند فيه إلى آخرين، بل إنه يزعم لقوله أنه يعبّر عن رؤية ذائعة في دوائر المشتغلين بالنقد. ولعلَّ هذه الكلمات وأمثالها أن تكون لصاحب هذه الورقة صوتًا مؤنسًا في البرية؛ إذ تبين له أنه قد كان على حق حين عالن قُرّاء العربية والمشتغلين بدراسة آدابها بقوله منذ أكثر من ربع القرن «إن **الأدب فن، ولكن دراسة الأدب يجب أن تكون عِلْمًا**». وإذا صحَّ ذلك – وهو بلا ريب صحيح – كانت الأُسلوبيات من أمثل الطُرُق الموصلة إلى تحقيق المبتغى؛ أعني عِلْمية النقد، وعقلنة التذوّق.

0/3 المشهد الأُسلوبي المعاصر: سماته وشواغله

سأُخْلِص هذا المطلب لاستجلاء المشهد الأُسلوبي المعاصر، وتعرف أهم سماته وشواغله البحثية المتعلقة به والدالَّة عليه، وأجعل من ذلك مِهادًا لتقويم حاضر الأُسلوبيات العربية، وتشخيصًا لأمراضها،

والكشف عن أعراض هذه الأمراض؛ طمعًا في جلب المنفعة ودفع المضرة. وأُعيد هنا أن مُنْصَرَف همّنا هو في المقام الأول إلى المنجز الأُسلوبي في السنوات التّسع الأُوْلَى من الألفية الثالثة.

لقد بدا لنا من رصدنا هذا أن أهمَّ ما يميّز هذه الحقبة هو التنوّع، والحوارية بين الاختصاصات والمناهج، والثورة الاختبارية (الإمبريقية)، والتواصل الفاعل بين أجيال الباحثين، ومن السِّمات الظاهرة في هذا السِّياق هيمنة المعضلة المعرفية على الدرس اللِّساني عامّة والأُسلوبيات خاصّة.

وفي الفقرات الآتية شيء من الإضاءة والإشباع لما تقدَّم.

1/3 خصيصة التنوّع

المشتغلون بهذا العلم في الغرب على وعي حادّ بأن الظاهرة الأُسلوبية إنما هي ظاهرة لسانية في جوهرها، وأنها بهذا الاعتبار ممتدة الجذور والأفنان في علوم اللِّسان والإنسان. فلا جرم إذن أنّ تضافرٍ ضروب الفحص لظاهرة الأُسلوب من مناظير المعارف والاختصاصات المختلفة عَسِيٌّ أن يكشف من الحقائق الظاهرة والباطنة في الظرف الإنساني الكثير. من هنا وجدنا منهم هذا الوعي المتيقظ بتعقد الظاهرة، كما استبان لنا حاجة الظاهرة إلى تنوّع مناظير البحث باعتبارات كثيرة؛

أَوَّلَها - اعتبار الزّمان: وبه يجري إعمال المنظور التعاقبي في دراسة النص، ولاسيما الأدبي؛ مما يقع تحت «**الأُسلوبيات التاريخية**». وهو باب من العِلْم عريض، عزّ وجوده في آداب العربية، وأراه منقذًا لها من اللياذ الكسلان بتقسيط الأدب على عصور التاريخ الإسلامي كما سمّاه

شيخنا مصطفى صادق الرافعي رحمه الله، حتى صارت دراسة الصيرورة الأدبية مقترنة بنعوت الأموي والعباسي والمملوكي والدُّوَل المتتابعة وما إلى ذلك، قدرًا متسلّطًا في ما تضمه خزائن الكتب، وما تعتمده مناهج التعليم وصحائف التخرج الجامعية، وما تعكف عليه أُطْروحات البحث العِلْمي. وهي قسمة ضيزى فيها من العُوَار الكثير، كما إني أراه كذلك رافدًا ثرًا تصعب الصّرفة عنه فيما تحتشد مجامع اللُّغَة العربية لإنجازه منذ عقود طويلة تحت عنوان: «المعجم التاريخي للغة العربية»[1].

ثانيها - التنوّع باعتبار المكان: وهو مبحث لا يزال شبحًا باهت الملامح والسِّمات، ثقيل الخطوات في الأُسلوبيات المعاصرة، وإن بات يستذري باللِّسانيات الاجتماعية واللِّسانيات الجغرافية. أما في الأُسلوبيات العربية فحكمه كالمعدوم، وقد كنت نهدت إلى طرحه في السوق الأكاديمية العربية في بحثين، كان عنوان أَوَّلهما: **«مؤشرات لغوية إحصائية في عناوين الصحافة العربية: مصر والسودان وليبيا» (1985)**[2]. والعنوان الثاني: **«من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأُسلوبية» (1994)**[3]. وكان المبتغى هو الحضّ والحثحثة على إنجاز ما يمكن أن

---

(1) أنوه في هذا المقام - بأطروحة ممتازة لدراسة الماجستير، أنجزها بإشرافي في جامعة الكويت تلميذي الدكتور/ سعيد أكنبي عالمي من نيجيريا، بعنوان: **فن الترسل العربي: دراسة في الأُسلوبيات التأريخية**، وهي من الأعمال النادرة في بابها.

(2) صدر عن معهد الخرطوم الدولي للغة العربية - السودان، 1985م. (وقد نشر البحث في كتابي: «**في تاريخ العربية**».

(3) ظهر البحث أول مرة في مجلة **عالم الفكر**، المجلد 22/ ع: 3، 4، 1994م، ص ص: 10 - 36. وأعيد نشره في كتابي «**في البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية: آفاق جديدة**» ص ص: 153 - 190.

يُسمّى «أطلسًا أُسلوبيًّا عربيًّا» نستحيي به صنوه المنسي؛ وهو الأطلس اللِّساني العربي. ويمكن البدء فيه بلغة الصحافة، لتتَّسِع دائرة البحث فتشمل غير ذلك من أجناس القول ومقاماته. غير أن هذا النداء قد استدبرته الآذان ولا تزال.

وثالثها - التنوع باعتبار مجال التطبيق: وبهذا المقتضى انشعبت الأُسلوبيات المعاصرة إلى شعب كثيرة يطول بنا الكلام إذا قصدنا فيه إلى حصر. وحسبنا أن نذكر هنا طائفة من الشعب الأُسلوبية المتداخلة التي يعتمد فيها كل على كل، ومنها: الأُسلوبيات المقاماتية (أو التداولية) pragmatic stylistics، والأُسلوبيات التعليمية pedagogical stylistics، والأُسلوبيات النسوية feminist stylistics، والأُسلوبيات النقدية critical stylistics. وهذا الضرب واجب تمييزه من الأُسلوبيات الأدبية التي أسلفنا القول في أمرها؛ إذ إن معتمده وركائزه قائمة على التحليل اللِّساني، وهو ملابس أو مرادف - بهذا الاعتبار - للنقد اللِّساني linguistic criticism. وتمتد الأعراق البعيدة من هذا الضرب إلى الدَّرس البلاغي، أما أعراقه القريبة فلها جذورها في مدرسة النقد العملي practical criticism وبنيوية أواسط القرن العشرين. غير أن الأُسلوبيات النقدية اللِّسانية تجاوزت ميلادها الجديد، ورفعت عنها إصر الاتّهام بالشكلية مما وصمه بها الزارون عليها من نُقّاد الأدب، وواصلت مسيرتها لتجمع في جهازها التحليلي جديد الأدوات من اللِّسانيات المقاماتية، واللِّسانيات الاجتماعية sociolinguistics، واللِّسانيات الحاسوبية، وأجروميات النص text grammars، وتحليل الخطاب discourse analysis، واللِّسانيات المعرفية cognitive stylistics. وبهذا الجهاز الثري والمتنوّع نهض هذا النوع بمسؤوليات جسام تجاه تحليل

النص الأدبي وتفسيره والكشف عن خصائصه في ذاته، والعمليات المعرفية الملازمة لتشكيله إنتاجًا وتلقيًا.

ورابعها - التنوّع باعتبار المذهب النقدي أو اللِّساني: وبه تنشعب الأُسلوبيات إلى أُسلوبيات كثيرة من بينها: الشكلانية formalist stylistics، والبنيوية structuralist، والوظيفية functionalist، والتأثيرية affective، والمعرفية cognitive.

وخامسها - باعتبار وسائل التحليل: ويندرج فيه الأُسلوبيات الكيفية qualitative، والأُسلوبيات الكمية quantitative، وهي المرادف للأُسلوبيات الإحصائية stylostatistics أو القياس الأُسلوبي stylometry، والأُسلوبيات الحاسوبية computational، وأُسلوبيات المدوّنات corpus stylistics.

هذا المشهد الموار بالحركة لم نقصد في رصده إلى حصر واستقصاء، ويقابله على ساحة الأُسلوبيات العربية شحٌّ بادٍ، ونكزازة ظاهرة، فلست بواجد في أدبياتنا الأُسلوبية ما يكاد ينهض ببعض البعض من ذلك كله بحساب العنوانات. أما ميزان الرصانة والأصالة في ما عولج منه على قِلَّته فَشَائِلٌ وبعيد من القِسْطِ والرُّجْحانِ في غالب الأحيان.

2/3 حوارية الاختصاصات والمناهج

ليس التنوُّع وحده كفيلًا بأن يؤمن لِلْعِلْم حركته وتطوّره والتوصّل إلى تحقيق إستراتيجياته؛ إذ إن هذه الضروب المتنوّعة من الاختصاصات لا تحكمها في المشهد الأُسلوبي المعاصر علاقات الجوار وتزامن الوجود فحسب، ولكنها كائنة فيه على جهة التفاعل والتقاطع

والاعتماد المتبادل، فكل سؤال يطرح أو إنجاز يتحقق في بعض منها تجد آثاره وتجلياته في سائرها باديًا بالأخذ والعطاء، وبالتعديل والعدول، وبالكشف عن عوائص وأغماض لم تكن دقائقها ظاهرة بادي النظر، ومن هنا يجري تفعيل مفهوم الحوارية بين الاختصاصات والمناهج، وما يستتبع ذلك من التقنيات والإجراءات التحليلية واستثماره بما يفيد الحركة العلمية في مُجْمَلها. سواء أكان الاختصاص مُؤسِّسًا كالفلسفة واللِّسانيات وعِلْم الاجتماع وعِلْم النَّفس، أم خادمًا كالإحصاء والحاسوب، أم عمليًّا تطبيقيًّا كالتعليم والقضاء، فإن كلًّا من هؤلاء وهؤلاء نافع ومنفوع بما يُعطي وما يَتَلَقَّى. وإذا ذُكِرَت حوارية المناهج فإن من الضرورة في هذا المقام الإلمام بحوارية تهيمن على حاضر الأُسلوبيات في العقدين الأخيرين، وهي حوارية قائمة بين عِلْم المعرفة congnitive science وتجلياته في عِلْم النفس المعرفي congnitive psychology، واللِّسانيات المعرفية cognitive linguistics، وهي علوم ثلاثة تَرْفِدُ الأُسلوبيات المعرفية cognitive stylistics وتعيد صياغة شواغل المجال وفلسفة التحليل وإجراءاته. أما أَوَّلها: فيزوّدها مع الثاني والثالث بالأساس الفلسفي والإستراتيجية العلمية، وأما الثاني: فيزوّدها بنظرية في القراءة، وأما الثَّالث: فيؤمن لها جهازًا تحليليًّا يتَّسم بالدِّقة والشمول والصرامة. يقول محررا كتاب (Cognitive Stylistics, 2002) تعريفًا بالأُسلوبيات المعرفية في تقديمهما للكتاب «**إنه حقل يشهد توسّعًا سريعًا ويقع على منطقة التماس بين اللِّسانيات والدِّراسات الأدبية وعِلْم المعرفة. والأُسلوبيات المعرفية مجال يؤلف بين التحليل النسقي اللِّساني للنُّصوص الأدبية بما يتَّسم به من وضوح وصرامة وتفصيل؛**

وهو ما يتميَّز به تراث الأُسلوبيات وبين الجوهر النظري المتعلّق بالبنى والعمليات المعرفية المستكنة في إنتاج اللُّغَة واستقبالها»[1].

ويتحصل الفرق بين التحليل التقليدي والتحليل المعرفي للأُسلوب في:

«أن التحليل الأُسلوبي التقليدي يميل إلى استخدام النظريات أو الأُطر اللِّسانية من أجل شرح التفسير أو التنبّؤ به. أما الجديد في شأن الأُسلوبيات المعرفية فهو الطريقة التي يتأسس بها التحليل اللِّساني تأسسًا نسقيًّا على نظريات تعقد الصِّلَة بين الاختيارات اللُّغوية والبنى والعمليات المعرفية الجارية في الذهن. ومثل هذا العمل يزوّدنا بشروح أوفر حظًّا من النسقية والوضوح للعلاقة بين النُّصوص من جهة والاستجابات والتفسيرات من جهة أخرى»[2].

ذلكم هو فرق ما بين الأُسلوبيات اللِّسانية التقليدية والأُسلوبيات المعرفية التي يرى عدد غير قليل من الباحثين أنها تمثل مستقبل الأُسلوبيات في قابل السنوات[3]. وهنا يستيقظ نظرنا في السياق العلمي العربي ما نلحظه من انقطاع بين الاختصاصات، وتَدَابُرٍ بين المناهج والاتّجاهات، وتَفَارُسٍ بين أهل العلم يغيب به مفهوم الفريق البحثي بما يذهب بكل المنفعة، وكلها أدواء معرفية ينبغي الاحتشاد بإخلاص

(1) Semino, Elena & Jonathan Culpeper (eds.), **Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis,** John Benjamin Publishing Company, 2002.

(2) Ibid, P. ix

(3) انظر في ذلك:

Hamilton, Graig, **Stylistics or Cognitive Stylistics:,** *Bulltein de la Societe de Stylistique Anglaise,* 28 (2006), PP. 55 – 56.

لتشخيصها وعلاجها. وفي المطلب الخامس من هذه الدراسة عود إلى هذه المسألة بفضل بيان.

3/3 حوارية الأجيال

من بدهيات المعرفة أن العِلْم إِنَّما يزكو بالحوار والخِلاف بأكثر مما يزكو بالمطابقة والاتباع. وفي هذا يكمن أحد أسرار الإنجاز العظيم الذي تحقق للأُسلوبيات وغيرها من مجالات الاختصاص اللِّساني في الغرب. وشاهد ذلك الكثرة الكاثرة من المؤتمرات والندوات الجادة المستنيرة، والجمعيات العِلْمية والدوريات المحكمة، والمراجعات الصارمة التي هي أشبه ما تكون بأدوات للحِسْبة العِلْمية بين الباحثين. وكلنا يستطيع أن يدرك عن بصيرة ما يُفَحِّي به هذا الكلام عن واقع الدَّرس العربي بمفهوم المخالفة.

سأتوقف هنا بعرض أرجو أن يكون جامعًا بين الإيجاز والإبانة، قاصدًا إلى ضرب المثل لا إلى الحصر عند كتاب أسلفت إليه الإشارة، هو ذلك الكتاب الذي قام على تحريره مارينا لامبرو Marina Lambrou، وبيتر ستوكويل Peter Stockwell بعنوان: Contemporary Stylistics (الصادر في 2007)[1]؛ ليكون نموذجًا شارحًا لمقولة حوار الأجيال. شرح المحرران خطتهما في استكتاب المشاركين؛ إذ اشترطوا فيهم شروطًا:

أولها - أن يكون المشارك في بدايات اشتغاله بهذا المسار الأكاديمي؛ بحيث لا يتجاوز عهده به عددًا قليلًا من السنوات.

---

(1) انظر مقدمة المحررين للكتاب المذكور بعنوان: «حاضر الأسلوبيات المعاصرة».
Introduction, The State of Contemporary Stylistics, PP. 1 – 2.

وثانيها- أن يكون لكل منهم سجل يضم مشاركات منشورة وأوراقًا عِلْمية متميزة في مؤتمرات متخصصة.

وثالثها- أن يكون إسهامه في ذلك الكتاب مقنعًا بما يخْتازه من شغف بالبحث، وذكاء في التحليل، يرشحانه لأن يشغل مكانًا متميّزًا في مستقبل هذا المجال.

وقد طلب إلى الباحثين المشاركين في هذا الكتاب من جيل الشباب، وعدتهم عشرون باحثًا، أن يقدموا أبحاثهم واجتهادهم في حرية كاملة، بلا رهبة تتسلَّط عليهم من جيل الرُّوَّاد، ولا خوف من تحدي الكوابح المعوقة لحركتهم نحو إنجاز الجديد.

وتحقيقًا لمبدأ حوارية الأجيال، وضمانًا للصيرورة المعرفية بين تقاليد المجال وجذوره من جهة، والجديد من الأُطروحات والمنهجيات من جهة أخرى – أُوْكِلَ إلى أحد الراسخين في العِلْم من رُوَّاد البحث الأُسلوبي مهمّة قراءة بحث من بحوث جيل الشباب والتقديم له. وصحب ذلك توجيهات إرشادية من المحررَيْن تتغيّا تحقيق تمام الفائدة من المشروع، وقد طلب فيها إلى الباحث الرائد أن يلتقط السمات التي تشكل مفاتيح الإسهام الجديد، وأن يبرز مواضع الإنجاز المقدور فيه، ويعين موقع البحث المقروء من السياق العام للاختصاص. كذلك طلب إليه أن يذكر ما يمكن أن يكون مناط خلاف أو موضع اعتراض بينه وبين الباحث الشاب، وأن يستنبط عند الاقتضاء الاتّجاهات المستقبلية المحتملة التي يشير إليها العمل.

ولأن الطرفين: جيل الرُّوَّاد وجيل الشباب، قد وفَّى كِلَاهما بالشروط الموضوعة للحوار، بروح من الزمالة والتوقير، كانت ثمرة الحوار سِفرًا عامرًا بالفائدة والمُتعة.

4/3 الاشتغال على المُدونات الكبرى والثورة الاختبارية (الإمبريقية)

من أظهر ما يمثل المشهد الأُسلوبي المعاصر خاصة، واللِّساني عامة، عكوف المراكز الجامعية والبحثية ذوات العدد على الفحص الاختباري لقطاعات كبيرة من الاستعمالات اللغوية باستخدام المدوّنات اللغوية linguistic corpuses، وإعمال برامج المعالجة الحاسوبية ذات الكفاءة العالية لتعيين الخصائص الصوتية والصرفية والنحوية، وأنماط التراكيب والمصاحبات اللفظية، وقياس الثروة اللفظية والتنوّع والتغير التاريخي لأنماط الاستعمال إلى أمور أخرى تتّصل بحياة اللُّغَة في حاضرها وتاريخها القريب والبعيد.

ومن الثابت أن كثيرًا من اللُّغات الأجنبية – وفي صدارتها ما يمكن تسميته باللُّغات العالمية – هي لغات مخدومة بهذا الاعتبار. وإذا شئنا ضربًا للمثل بالإنجليزية والفرنسية فإن أيسر نظر في كتيب صغير الحجم، محدود الصفحات مثل كتاب[1] **A Glossary of Corpus Linguistics, 2006** يُطْلِعُ قارئه على ما يناهز العشرين بعد المئة من المدونات اللُّغوية الكبرى، منها ما هو قومي مثل: British National Corpus (BNC)، وAmerican National Corpus (ANC). ومنها ما هو نوعي مختص بأحد مجالات الاستعمال أو فئة من فئات المستعملين مثل: Air Traffic Control (ATC)، و British Academic Spoken English (BASE)، و Cambridge and Nottingham Corpus of Discourse English in (CQANCODE)، و Bergan corpus of London Teenage English

(1) Baker, Paul, Andrew Hardie & Tony Mc Enery, **A Glossary of Corpus Linguistics,** Edinburgh University Press, 2006.

(COLT). ومنها ما يتنزل في الحقب الزمانية مثل: Diachronic Corpus of Present-day Spoken English (DCPSE) ، و Network of Early Eighteenth Century Texts (NEET). ومنها ما يتوزع بحسب البلاد والأماكن مثل: Australian Corpus of English (ACE) ، و French Interlanguage Database (FRIDA) ، وهلم على هذا الجر والسحب. وعلى المرء أن يرجع البصر كرّتين في واقع العربية، وهي اللُّغَة التي يمتد عمرها المعروف في الزمان إلى ما يجاوز سبعة عشر قرنًا، وينتشر المتكلمون بها والمنتمون إليها بولاء العقيدة على بقاع شاسعة من الأرض، ويتجذّر تأثيرها الحضاري في عمق تاريخ الإنسان، ثم يتساءل: ما حظ العربية مما ذكرنا؟، وكل أولئك مما لا ينهض البحث الحق إلّا به أو ببعضه في أقل تقدير.

هنا تكمن المحنة الكبرى التي يواجهها الباحث العربي الراغب حقًا إلى خدمة لغته وتراثه، والذي لا يعدم من نفسه القدرة على القيام بما يتصدّى له من غايات، إن تاح له من الظروف والإمكانات ما يعينه على ذلك. وأسمح لنفسي هنا أن أقتبس أسطرًا دالة على ما نحن صدده من باحث عربي رصين هو **المختار كُرَيّم** من سفره القيم «**الأُسلوب والإحصاء**»، وقد كتبها في معرض إبداء بعض الملاحظ على أحد أعمالي (وكثير من ملاحظه سديد، وعندي به سابق عِلْم). وفي هذه الأسطر المقتبسة – على ما هو واضح بيّن – يستظهر كُرَيّم ما بدا له من مآخذ، ثم يفتح لي باب العذر سماحة منه وكرمًا فيقول – والإبراز من صنعنا –:

«**هذه ملاحظات أبديناها بمناسبة النظر في البحث الثالث من أعمال سعد مصلوح التي نظرنا فيها، وهي تشير إلى قضايا ذات صلة بالمجال**

الذي اشتغل فيه سعد مصلوح لا أكثر. ولكن عمل سعد مصلوح يبقي – في شروطه وظروفه – عملًا مؤسِّسًا من جهتين: أولهما: أن هؤلاء الباحثين الغربيين ينطلقون من أعمال إحصائية إما جاهزة، أو يتلقون لإنجازها أموالًا هامة من مؤسسات. وفي كل الأحوال هم ينطلقون من مكاسب يؤسسون عليها، في حين أن سعد مصلوح يؤصل نهجًا موجودًا عند غيرنا غريبًا عندنا، بأدوات محدودة. وثانيهما: أن سعد مصلوح في عمله هذا وفي أعماله الأخرى كان يهدف إلى أن يقدم نماذج لطرق في البحث مغايرة للمعهود؛ وهو لذلك ييسر ما استطاع إلى ذلك سبيلًا، كي يستجلب الراغبين في استثمارها. فهو محكوم بالإمكانيات المتاحة له لإنجاز بحوثه، وبإمكانيات قارئه أيضًا»[1].

0/4 الأُسلوبيات العربية: الأعراض والأمراض

1/4 من تمازج الاختصاص إلى إهدار الاختصاص

غايتنا من هذا المطلب تشخيص حالة الأُسلوبيات العربية، ورصد آثار الفجوة الفاصلة بينها وبين حاضر الأُسلوبيات في الغرب. ولعلنا من سابق عرضنا لسمات المشهد الأُسلوبي وشواغله لدى الغرب قادرون بإعمال مفهوم المخالفة أن نصل إلى تشخيص قريب لما نحن فيه؛ فالافتقار إلى التنوّع، وغياب الحوارية – من ثم – بين المناهج والتخصصات، وحصول شبه كمال الانفصال بين من يرون أن حياطة التراث والدفاع عن الأصالة موجب لرفض كل جديد، (وأولئك هم القُنّع الغالون في الاكتفاء بما بين أيديهم ممن يرون أن القديم له السبق في كل

(1) المختار كريم، **الأُسلوب والإحصاء**، منشورات جامعة تونس، 2006، ص: 206.

ميدان، وأن كل ما جاء به علماء الغرب إنما هو عربي المنبت والجذور، لبس أثوابًا غير الأثواب، وسُمِّيَ بأسماء غير الأسماء)، وبين المؤمنين بالانقطاع المعرفي بين البلاغة العربية والأُسلوبيات المعاصرة، (وأولئك هم الداعون إلى القطيعة المعرفية والبداية من الصفر المنهجي). أما ما هو أدهى فوقوع شبه كمال الانفصال بين أجيال الأُسلوبيين من أستاذين وتلامذة، ثم العجز البيِّن عن استيعاب الجديد؛ استصعابًا لعبور حواجز الثقافة واللغات. وإذا وقع ذلك كله، واغتذى بالتشهي والطُموح اللاهث وراء ارتداء شارة الجدة والحداثة، كان الحصاد هشيمًا تذروه الرياح، إلَّا ما رَحِمَ ربي، وقليل ما هُم.

ولننظر الآن كيف حالت الحال إلى الضد وآلت إلى النقيض.

هل ثمة شك في أن تنوّع الاختصاصات وحواريتها هي سر العافية في حركة العقل حين يتجرّد لطلب المعرفة وفك المغاليق واستكناه البواطن؟ ثم هل ثمة شك في أن تمازج الاختصاص هو ميزة الميزات التي تحيط مجال الأُسلوبيات بإطار معرفي يتّسم بالشمول والطرافة والقدرة الفائقة على الجمع بين المتعة والإفادة؟

ذلكم السؤالان يقتضي الجواب عليهما الإقرار بمحض التقرير ببديهة العقل. ولكن لننظر الآن إلى مآل الأمر في الأُسلوبيات العربية؛ إذ استحالت الحال عندنا من تمازج الاختصاص إلى إهدار الاختصاص، وانتهى الطموح العاجز بنفر غير قليل من الباحثين الذين يحسبون أنفسهم من الأُسلوبيين، ويحسبهم كثير من الناس بحسن الظن كذلك – إلى الهجوم على ما لا يحسنون. وأريد أن أقصد إلى غايتي بلا جمجمة ولا التواء، وأن أتجافى – في هذا المقام الكريم – عن المحاسنة

والتجمّل؛ فنحن في مقام المناصحة الواجبة بين طلاب العِلْم. أقول: **إنَّ بحثًا أُسلوبيًّا لا ينبني على معرفة تخصصية معمّقة بمدارس البحث اللِّساني وطرزه وتقنيات تحليله الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، ويقنع من ذلك كله بالنزر والكفاف ومشهورات المسائل، هو بحث حامل في باطنه جرثومة فساده وأمارة زيفه.** ولست أرى بأْسًا على طالب عِلْم في الاستعانة بالعارف المختص في اللِّسانيات أو الإحصاء أو عِلْم النَّفس أو ما شئت من فروع العِلْم؛ ذلك أن من شاور لم ينقص، ومن تفرّد لم يكمل. أما تَسَوُّرُ المحاريب وتكلفِ بعض الناس لغير ما يحسن فلا ينتج عِلْمًا حقًّا ولا معرفة صحيحة. وليس من النادر مع ازدحام التصانيف وغياب الحسبة العِلْمية أن يُسْتسمن من هذا الكلام ذو ورم؛ وإن حمل صاحبه من ألقاب العِلْم ما حمل، وصنّف من القراطيس والأسفار ما صنّف، واعتلى من المنارات الجامعية ما اعتلى.

ولنعلم أن الشعرة الفارقة بين تمازج الاختصاص وإهدار الاختصاص هو آفة الآفات المنتجة لعشرات بل لمئات من الكتب والمقالات والأُطروحات الجامعية. وإن القارئ لواجد إيّاها أزواجًا ثلاثة؛ فمنها ما صدق فيه كاتبه نفسه وثقافة أُمّته وأمانة العِلْم التي نِيطت به، وهو قليل. ومنها ما حشوه إثم كبير ومنافع للناس، وإثمه أكبر من نفعه وهو كثير. ومنها ما هو مقطوع الرحم بصحيح العِلْم قولًا واحدًا، وهو أكثر الكثير.

وأعيد هنا ما سبق لي قوله في مقام شبيه بما نحن فيه؛ إذ قلت:

«هذا، وإني وإن كنت تركت التمثيل لما أقول، فإن الأسباب لا تخفى على لبيب. غير أني زعيم بأن القارئ المتتبع لأدبيات البحث

[الأُسلوبي] المعاصر في العربية لن يقرأ كتابًا أو أُطروحة أو دراسة في هذا الباب من العِلْم إلَّا وهو مستطيع أن ينزل مَقْرُوءَة منزلته مما ذكرت في هذه الورقة؛ قُربًا أو بُعْدًا، واتّفاقًا أو افتراقًا، وثقلًا في الميزان أو خفة»[1].

ولعلَّ من أظهر أعراض القعود عن طلب ما هو جاد وجديد ما نلحظه من تناسخ الأعمال العِلْمِيَّة عند كثير من شباب الباحثين ممن يودون أن غير ذات الشوكة تكون لهم. فكم من الأطروحات التي تحمل اسم شاعر أو كاتب أو فن من فنون القول مقرونًا بعبارة «**دراسة أُسلوبية**»، وتقوم على احتذاء المنهجيات الغالطة تكرارًا وانتساخًا. وإذا اعتضد ذلك بضعف الآلة وقلّة البضاعة كان الحاصل زيادة لا منتهى لها في العدد، ونحافة في العائد، وشيئًا غير قليل من الرضا عن النفس، وفيضًا لا ينقطع من الدرجات العِلْمية الموثَّقة والمعترف بها بين الجامعات، والمؤهلة للتدريس وللقيام بالإشراف العلمي، ثم لإعادة إنتاج ما تقدم ذكره بما هو دون رصانة، أو بما يتجاوزه ركاكة وضعفًا.

2/4 الدور الإشكالي للوسيط المعرفي: تأمل حالة

في كل علاقة بين ثقافة موروثة وعِلْم مُكْتَسب يظهر دور الوساطة المعرفية، وقد عرف تاريخ العِلْم في حقبه المتوالية دور الوسيط

---

(1) انظر: سعد مصلوح، «**اللِّسانيات العربية المعاصرة والتراث: حصاد الخمسين**»؛ ورقة قرئت في الندوة العلمية الدولية الثانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس تحت عنوان: «*الأصيل والدخيل في التراث العربي الإسلامي*»، نوفمبر 1998م؛ وأعيد نشرها في كتاب: «**في اللِّسانيات العربية المعاصرة: دراسات ومثاقفات**»، عالم الكتب – القاهرة 2004م، ص ص: 17 – 38.

المعرفي؛ الذي هو – بحسب ما ينبغي له – رائد لا يكذب أهله، والذي يحمل بكدّه وَحَدَبِهِ على ثقافة أُمَّته هَمًّا شريفًا؛ هو فتح النوافذ لاستقبال الطيّب والرُخاء من ريح المعرفة، واستنبات الصالح من بذورها في تربة الثقافة الوطنية، مع ما يستلزمه ذلك من رعاية وَسُقْيا، وما يلزم عنه من اجتناء لليانع من الثمرات.

ومنذ سبعينيات القرن الماضي نَفَرَ من أبناء الثقافة العربية طائفة من المشتغلين بالأُسلوبيات ليؤصِّلُوا لها، واصلين ما بين الموروث والمستفاد، كل بحسب جهده وفراغه ورؤيته. وكان لكاتب هذه الدراسة تجربة لعلَّ من المفيد أن أعرض في إيجاز لأوليتها ومسيرها ومصيرها؛ إذ يتجلَّى فيها الدور الإشكالي لمن يقوم بهذه الوساطة عن إيمان ويقين بِجَدَاها. لقد عقدتُ النية في منتصف السبعينيات من القرن الماضي على استفتاح جهد الوساطة بالأُسلوبيات الإحصائية، ونشرت الكتاب الأول عام 1980م. ولم يغب عني – آنذاك – مقولات البلاغيين العرب عن تفاوت مراتب الخطاب؛ إذ جعلوا لخطابِ خالي الذهن رسومًا مغايرة لخطاب المتردد والشاك، ورسومًا أخرى لخطاب المُنْكِر المُعْرِض. ولم أوفق وقتها في تنزيل الباحث العربي في إحدى هذه المنازل الثلاث على وجه القطع؛ ذلك أنه كان بديئًا أقرب ما يكون إلى الخالي الذهن، لكن ما إن انفتح باب القول حتى وجدت كثيرًا من الباحثين، ومنهم أئمة في الصناعة يتخالجهم الشك، ثم تتحوّل ببعضهم الحال من الشك إلى الإنكار، ثم من الإنكار إلى صريح النقد والمناقضة. ولم يكن بُدٌّ من أن أنحو في عملي نحوًا عمليًّا غايته التقريب والحض وضرب المثال وتطويع المقاييس الإحصائية الأُسلوبية لرسوم العربية وقوانين بنيتها،

وسَوْقُ نماذج تطبيقية تتحقق بها مباشرة النص كفاحًا بلا إحالة ولا عنعنة. وهكذا اكتسبت الوساطة في أولياتها طابعًا تعليميًا ظاهرًا، خالفتُ به عن السَّنن الشائع وقتئذٍ بين كرام الأساتذة من رفاق هذا الدرب؛ إذ كان همُّ أكثرهم التعريف بالعِلْم وأعلامه وتاريخه وتقديم المفاهيم النظرية والمنظومات المصطلحية. ولم تكن مخالفتي عن صنيعهم إلَّا إيثارًا مني لسبيل إضافة الجُهد إلى الجُهد، وتحقيق التكامل بين الأدوار، ورغبةً في التمكين لما هو ممكن وقريب المتناول لمن شاء أن يتّخذ إليه سبيلًا.

ولستُ أدري أكان ما فعلته هو أمثل ما كان ينبغي فعله؟ ولكن هكذا كان. ولعل عذري فيه أن الوفاء بالمتطلب البيداغوجي يوجب أن تكون عينُ الوساطة على القارئ المتلقي، وإمكاناته واستجاباته المتوقعة؛ إيلافًا لعقله، واستفزازًا لملكاته في آن. وقد اقتضى ذلك جُهدًا غير قليل من الشرح والتبسيط واعتماد الوسائل الموضحة. وتزيد السبيلُ وعورةً إذا استحضرنا أن العربية لغة غير مخدومة؛ فهي لا تعرف وجودًا للمدونات على الوجه الذي أسلفنا بيانه، ومحرومة من العمل المؤسسي الذي ينشئ المشروعات ويمولها ويقوم على إدارتها وتوظيفها. وكل أولئك مما ينوء بالعصبة أولي القوة، فما ظنّك بفرد محدود الوقت والقُدرة والإمكان؟!

أما حين يصرف الوسيط المعرفي بصره إلى العِلْم في صورته الناميّة الحية، ذات العلائق المشتبكة مع غيره من الاختصاصات، فإن عمود الأمر يوشك أن يتغير بالكلية، وربما تكون هذه الحال، مقايَسةً إلى الحال الأولى أيسر وأهون، وإن كان عائدها بالإضافة إلى الوسيط قريبًا

يأتي حاملًا معه الصيت والشهرة، وبالإضافة إلى المتلقي بعيد المتناول متراخيًا في الزمان.

ولقد أشار إلى ذلك المختار كُرَيِّم في سِفْرِهِ السالف الذكر في ختام ملاحظه على ما قدمت من عمل فقال:

«وأما المنهج الإحصائي الكامل فلم نجده إلا عند سعد مصلوح. ومجهودُ سعد مصلوح في هذا الحقل مجهود كبير إذا ما نزلناه في شروطه الموضوعية، مجهود فرد أدواته قليلة في محيط جدب، بل مناوئ لا يرحب بما يطرحه المنهج من سبيل وعرة. وهو مجهود ينم في تفاصيله عن روح باحث ثبت طويل النفس عنيد، يمضي ولو انخذل الجميع؛ حتى لكأن اختياره المنهجي الصعب اختيار مبدئي، وعقيدة شخصية. ولما كان هذا الباحث فريدًا في هذا الطريق فقد صرف بعض الجُهد في الدعوة إليه بأن جعل بحوثه بين البحث والدرس التعليمي. ولعلَّ ذلك ما صرفه عن تعميق النظر المستقل في مفهوم الأُسلوب وموضوع الأُسلوبية، وعن نقد تطبيقات هذا المنهج عند الغرب، وتقييم مدى صلاحتيها»[1].

وأقول: إن الباحث قال صوابًا. ولقد لبثت في انتظار هذا التقويم حقبة نيّفت على ربع القرن. لكنه أتى، وليست سعادتي بملاحظه ونقده دون سعادتي بما أثنى ومدح. غير أن المُعجِبَ في هذا القول أنه قد أظهر التجليات الإشكالية في دور الوسيط المعرفي أيًّا ما كان، وذلك هو قَدَرُ

(1) المختار كريم، مرجع سابق، ص: 220.

من يرضى لنفسه هذه المهمة؛ إذ تظل عينه لَفُوتًا موزعة بين مراودة المثال ومراعاة الماثل، مع تضايق الزمان، وترادف الشواغل، عالِمًا بأن المُنبتّ لا يقطع الأرض ولا يُبقي على الظهر. وليس لهذه المعضلة من حل إلَّا بتجاوز جهد الفرد إلى عمل الجماعة، ونَسْق الجهود، وصِدْق النية في التماس الحاجات من مظانها وبين أهلها، والتمييز الواعي بين المتابعة والتبعية؛ ذلك أن متابعة المنجز الإنساني فرض من فروض الكفايات، أما التبعية فلا تجوز من صاحب فكر أصيل، ومن حُرِم الأصول في ابتدائه حُرِم الوصول في انتهائه. وليس بشيء في هذه البَابَةِ أن يكتب المرء كثيرًا. إن على من ندب نفسه لذلك أن يقرأ مستوعبًا، ويفكّر مليًّا، ثم يكتب للناس ما لا بُدَّ له من كتابته، وما لا يغني فيه غيره غَناءه، غير مُتَمَدِّحٍ بالقصور، ولا دافع بالتكثير تُهْمةَ عِوَزِه.

إن الوساطة المعرفية الرائدة – في ما أرى – هي العسيّة حقًا بحمل شارة التنوير، وإلَّا كان التنوير المزعوم صَخبًا تُجوّق به الأفواه في الأسماع، ومراودةً للناس عن عقولهم، طلبًا للمثالة بينهم من أيسر طريق.

0/5 في آفاق التجاوز

إذا تعلّق مرادنا بتجاوز الفجوة التي تكابدها الأُسلوبيات العربية خاصة، واللِّسانيات عامة، فإن ثمة طرقًا لا بد أن تسلك، وآفاقًا لا مندوحة عن استشرافها. وبعض ذلك مما لا تطيقه قدرة الفرد فهو من عمل المؤسسات والمنظمات والأجهزة القائمة على أمر العِلْم والثقافة في

أقطار العرب ومؤسساتهم الجامعة، وبعضها متّصلٌ أوثق اتّصال بتربية الفرد، وأخلاقيات البحث، وهي مسؤولية فردية وأسرية ومجتمعية. وليس لأمثالنا من غير ذوي الحَوْلِ والطَّوْلِ إلَّا أن يصدعوا بالكلمة الناصحة عن خبرة وتمرس، وأن يجتهدوا بما يطيقه الوسع، ثم ليكن بعد ذلك من الأمر ما يكون، إن خيرًا فخير، وإن غيرًا فغير.

والذي أودّ التوقف عنده في هذا المقام بفضل حديث هو بيان موقف الثقافة العربية المعاصرة من العلوم البينية وتداخل الاختصاص على الإجمال، ومن الأُسلوبيات على التعيين، ومن الكشف عن العلل القوادح والكوابح الحائلة بين تأهيل الباحث العربي لهذا الضرب من العلوم الذي هو هَمُّ العالَم ومَشْغَلَتُه في هذا الزمان. وأيًّا ما كانت الفوارق أو الفويرقات بين نظم التعليم في أقطار العرب فإن العلاقة بين التخصصات العِلْمية الخالصة والعلوم الإنسانية تبدو في هذه النظم ملتبسة وغير مستقيمة على جهة الإجمال، وبيانُ ذلك أن ثمة حرصًا عجيبًا على المباعدة بين القبيلين في برامج التعليم.

وتبدأ المباعدة **بزراعة أسباب الفجوة** بين ما هو عِلْمي وما هو أدبي في مرحلة ما قبل الجامعة؛

- ثم **بتعميق مظاهر الفجوة** في المرحلة الجامعية التخصصية بانشعاب برامج أقسام اللُّغَة العربية إلى ما هو لساني متعلّق باللُّغَة وما هو خالص لآدابها، ويتجلَّى ذلك واضحًا في التسمية التي يحملها في جامعات العرب؛ ألا وهو «قسم اللُّغَة العربية وآدابها». وفي التسمية عطف. والعطف – كما هو معلوم – يقتضي المغايرة.

- ثم **بترسيخ القطيعة** في برامج الدراسات العُلْيا باستبقاء هذا التشعيب وحياطته بالأسوار التي تسيّج التخصصات وتحد الحدود.

بَيْدَ أن مسيرة العِلْم في أقطار الأرض المتقدمة هي على الخلاف من هذه الوجهة؛ إذ أنتج تسارع عجلة التطوّر في العلوم ظاهرتين متجادلتين ومتعارضتين في آن، ألا وهما: تناسل الاختصاصات بعضها من بعض، واتّجاهها إلى مزيد من التفريع من جهة، وهيمنة مفهوم البينية والتداخل نتيجة لتعالق الظواهر واشتباكها من جهة أخرى. ولما كان لهذه الاختصاصات المتداخلة أيضًا فتنتها التي لا تقاوم - لم يكن بدّ لباحثينا وأقسام الدراسات العُليا في جامعاتنا من أن ينسلوا إليها من كل حدب، وإذن لم يكن عجبًا أن يقع التناوش بين بعض المشتغلين بالعِلْم حينًا، أو المحاسنة والتزاهد من بعضهم حينًا، وأن يجهد كل فريق - لدى غياب الأهلية - في جرّ النار إلى قُرْصِه، حتى وجدنا أطروحات اللِّسانيات النَّصِّيَّة (أو ما صار يعرف بنحو النص) وبحوثًا كثيرة فيه تَأْرِزُ في جرأة إلى حقل النحو القديم، ووجدنا أن من أقحاح النحاة الكلاسيين - الذين برعوا في فقه المسائل، وقصّر علمهم عن فقه الظواهر - من لا يجد حرجًا في تدريس هذه المقررات التخصصية الصَّعبة، والإشراف على أطروحاتها، وليس لديه أثارة من علم بلسان من ألسنة الأعاجم، غَيْرَ مُدْرِكٍ لصعوبة المرتقى، ولا آبِهٍ لتضييع الأمانة. وبذلك كان تمازج الاختصاص - كما ذكرت - أقْصَد الطُّرق إلى إهدار الاختصاص، وأهداها سبيلًا إلى إفساد الأمر على طُلّاب العِلْم بالكلية، حيث لا ينفع القصد ولا تجدي الهداية.

والحقُّ أن بعض الكليات وأقسام اللُّغات بالجامعات الغربية لم يكن بمنجاةٍ من هذا الخطر. وقد نشر روبرت دي بيوغراند Robert de Beaugrand – وهو من أعلام أجروميات النص وتحليل الخطاب – بحثًا عنوانه «**سَدُّ الفجوة بين اللِّسانيات ودراسة الأدب: تحليل الخطاب ونظرية الأدب**»(1). وفي البحث يسجل دي بيوغراند وجود هذه الظاهرة في الكليات وأقسام اللُّغَة، ويحاول تقديم تفسير لها واقتراحاته لتجاوزها. ولعلَّ من أبرز الحلول التي تصطنع لذلك التمكين لفكرة الفريق العِلْمِي ومراكز الأبحاث المختصة التي تؤسس لدراسة المشكلات والموضوعات البحثية الواقعة في مجالات التمازج والتداخل.

وأحسب أن من أهم ما ينبغي الالتفات إليه هو البدء بتشريك طلاب ما قبل المرحلة الجامعية من القسمين العِلْمي والأدبي في عدد من المقررات يأتي على رأسها الرياضيات والإحصاء وأساسيات الفيزياء وعلم الأحياء، ثم التثنية بإزالة الحواجز الفاصلة بين اللِّسانيات والدِّراسات الأدبية، ويكون ذلك بتشريك طلاب أقسام اللُّغَة العربية في دراسة عدد من المقررات المؤسسة، بعضها من علوم اللِّسان وهي: مقدمة في اللِّسانيات العامة، والصوتيات، وعِلْم الدَّلالة، والأُسلوبيات، على أن ينهض بتدريس الأُسلوبيات وأجرومية النص text grammar متخصصون لسانيون أكفياء بالأصالة، لا يُدافَعون دونها. بذلك يمكن تحصيل قَدْر من التكامل في التأسيس المعرفي بما يهيئ طالب الدراسات العُليا- أيًّا

---

(1) De Beaugrande, R., "Closing the Gap Between Linguistics and Literary Study: Discourse Analysis and Literary Theory [1]", *Jornal of Advanced Composition*, 13/2, 1993, PP. 423 – 448.

ما كانت وجهة دراسته – لاكتساب الخبرة العِلْمية اللازمة، ويسدد خطاه عند التصدي لدراسة الموضوعات ذات الاختصاصات المتمازجة.

6/0 خاتمة وتحصيل

وأقول في الختام: إن حاصل ما تضمنته هذه الأوراق يؤكد أن أُسلوبيات الألفية الثالثة تختلف اختلافًا كثيرًا عن أُسلوبيات الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وأنها أشرعت نوافذها للتغيير في ثمانينيات القرن وتسعينياته حتى غدت تعيش في الألفية الثالثة أخصب مراحل عطائها، ولا تزال ملاذًا وكنفًا لكل جديد وعميق وممتع في الدَّرس اللِّساني والنقدي كليهما. وقد سمّى شورت (2006) أهم الاتّجاهات الأُسلوبية التي ظهرت إرهاصاتها في خواتيم القرن الماضي، وهي تشهد الآن نماءً واتّساعًا في تسع السنوات الأُوْلَى من القرن الحاضر ملخصًا إيّاها في إيجاز مبين فجعلها على الوجه الآتي[1]:

1 – العمل المؤسس على استجابات الراوية اللُّغوي أو المتلقي

Informant – Based Work

وهو اتّجاه غايته البحث عن مدى التوافق بين التنبؤات الناشئة عن التحليل الأُسلوبي للنصوص والأحكام الصادرة عن القراء الحقيقيين لهذه النصوص. وأضيف إلى مقالة شورت أن هذا الاتّجاه له تقاليد عريقة تمتد أولياتها إلى مذهب ريفاتير، ثم فيما اتخذه من وضع مختلف ومباين في النقد المؤسس على استجابة

(1) N. Tutas, Op. Cit., PP. 76 – 77.

القارئ حتى استوى اتّجاها أُسلوبيًّا معتضدًا بِعِلْم النَّفس المعرفي congnitive psychology في هذه الأيام، فاختلفت بذلك أسئلة العلم وإستراتيجيته، وصحّ أن يكون نموذجًا فاذًّا لحوارية المناهج في الدرس الأُسلوبي[1].

2 - أُسلوبيات المدونات Corpus Stylistics

وغاية هذا الاتّجاه استثمار العمل المؤسس على المدونات الكبرى لاختبار النظريات الأُسلوبية وما ينشأ عنها من شرح وتفسير. كما يتغيّا كذلك توظيف التحليل الأُسلوبي لإيضاح الكيفيات التي بها يُستنبط عالَم الرواية fictional world، أو العالَم الممكن possible world من خلال علاقته التشكيلية بعالم الواقع في النص textual actual world، ويُتوصل إلى التقنيات الفنية التي يصطنعها الكاتب الروائي في إبداع الشخصيات، وتشكيل سماتها وخصائصها ومظاهر سلوكها.

3 - الأُسلوبيات المعرفية cognitive stylistics أو الأُسلوبيات الشعرية poetic stylistics

وهو اتّجاه يستعين بعلوم المعرفة، ولا سيما عِلْم النفس المعرفي، على تطوير طرز المعالجة للكشف عن المزيد من طرق العمل التحليلي للنصوص.

---

(1) انظر في مذهب ريفاتير ونقده: ميكل ريفاتير، «معايير لتحليل الأُسلوب» في: «اتّجاهات البحث الأُسلوبي»، ترجمة: شكري محمد عياد، مرجع سابق، ص ص : 123 – 153. وأيضًا:
- Fish, S., Op., Cit., PP. 105 – 1p06.

كل أولئك آفاق واعدة تنتظر أولي العزم من الباحثين الحريصين على إعادة صياغة مستقبل هذا العِلْم في ثقافتنا العربية.

وأقول: إنه حين يتحقق لنا تنوع الاتّجاهات الأُسلوبية، وحوارية المناهج والاختصاصات، والتواصل الحي الفاعل بين الأجيال مقرونًا بأعمال مؤسسية تُؤمِّن للباحثين المدونات الكبرى والبرامج الحاسوبية اللازمة = وحين نبدأ بمعالجة الفصام النَّكِد بين ما هو علمي وما هو إنساني في مرحلة ما قبل الجامعة، وبين ما هو لساني وما هو أدبي في المرحلة الجامعية = وحين نُوكِلُ إلى كلٍ ما يحسنه، ولا يجترئ أحدنا على التصدي لما ليس أهلًا له، ولا يستحيي من لا يدري أن يقول لا أدري؛ فإنها بحق نصف العِلْم، وإن من قالها - كما علمنا أسلافنا - فقد أفتى – حينئذ يمكن أن نترقب مطلع فجر يضوّئ بإشراقه ساحة اللِّسانيات وساحة الدِّرس الأدبي جميعًا، بل إنه سيغمر – لا محالة – ساحة كل مجال معرفي تتصل أسبابه بالإنسان العربي في قابل أيامه.

* * *



المبحث الثامن

الشاعر أحمد الزين
ونقد الشعر بالشعر



المبحث الثامن
الشاعر أحمد الزين
ونقد الشعر بالشعر

لكأني بنفرٍ غير قليلٍ من المشتغلين بالأدب في هذا العصر، يتساءلون لدى مطالعة هذا العنوان: مَنْ أحمد الزين، هذا الذي يسلكه العنوانُ في الشعراء؟ وما تجربته تلك الفريدة التي نقد فيها الشعر بالشعر؟

فأمّا أحمد الزين رحمه الله فهو أبلج شيءٍ دلالةً على أن الشهرة والنبوغ لا يتلازمان على جهة الضرورة، فقد تكون شهرة ولا نبوغ، كما قد يكون نبوغ ولا شهرة. ولقد كان شاعرنا هذا آية بيّنة من آيات الإبداع الشعري الرصين، وفقيهًا عالِمًا بأسرار العربية ومذاقاتها، رَاوِيةً لروائع نثيرها ونظيمها. كُفّ بصره صغيرًا فاقتحم العقبة؛ حافظًا لكتاب الله، منتظمًا في صفوف الدراسة بالأزهر المعمور، منطلقًا إلى تراث العربية، يرتاد سهوله وحزونه بقلب عقول، ولسان سَؤُول. وقد أَهَّلَتْه فقاهته في الدِّين وعُلُومِهِ للعمل بالمحاماة لدى المحاكم الشرعية، ثم التحق بالقسم الأدبي من دار الكتب المصرية، فعمل به مصححًا لحقبة ناهزت العشرين من الأعوام، ثم حطّ رحاله آخر الأمر في المراقبة العامة للثقافة بوزارة المعارف[1]. وأَعْجَبْ لرجل كفيف البصر يعمل في التصحيح والتحقيق،

(1) للشاعر ترجمة مختصرة في «**الأعلام**» لخير الدِّين الزركلي و«**معجم المؤلفين**» لعمر رضا كحالة.

ويُناصي رجالًا من الأعلام المبصرين، ثم إذا هو يفوقهم في الكشف عن الأغاليط ومبهمات التصحيف والتحريف، فيُقيم مُنآدَها، ويجلو عوائصها وأَغْماضها. كذلكم كان شأنه في تحقيق «**الإمتاع والمؤانسة**» للتوحيدي، «**ونهاية الأرب**» للنويري، و«**ديوان الهذليين**» وغير ذلك من نفائس التراث العربي. وهذه شهادة – وهَمُّك من شهادة – ينطق بها واحد من أعلام العصر هو «أحمد أمين»، محدِّثًا عن زمن الرفقة الذي جمع بينهما في حرفة التصحيح: «كان رحمه الله يحمل عني أكبر العبء، وكان ذهنه لاحظًا وفاحصًا. ولست أنسى يومًا – وقفنا في عِبارة نحو أسبوعين لم نعرف تصحيحها، وهي عبارة أبي حيان عن ابن مسكويه: بأنه «كان غبيًّا بين أنبياء»، فوقفنا فيها حتى جاء الزين يومًا فرحًا، وقال إني وجدت حلّها، وهي أنه «كان عييًّا بين أَبْيِنَاء»، فشكرته على اكتشافه وهنّأته بحسن توفيقه، ومثل هذا عشرات من الكلمات»[1].

وأما شعر أحمد الزين فهو الرصانة في غير تقعر، والرونق في غير ميوعة، والنسيج المُحْكَم في غير تيبّس ولا خشونة، ولقد عاصر في حياته – التي كان دون السبعة والأربعين من الأعوام – نجومًا ثواقب في سماء الشعر، وما ظَنُّك بأعلام من مثل شوقي وحافظ وصبري ومحرم ومطران والعقّاد وصاحبيه، وأحسب أن من شعر الزين ما يسامت كثيرًا من شعر هؤلاء أو يفوته، وأن كثيرًا منهم يقع دونه في العلم بدقائق اللُّغَة وكنوزها. ولو أن شاعرنا ناله يسير من الحظ، وشيء من البسطة في العمر لكان عسيًّا أن يحتل مكانه في الصدارة إذا سميت الشعر والشعراء

---

(1) انظر تقديم أحمد أمين **لديوان أحمد الزين**، أشرف على تبويبه وترتيبه وتصحيحه عبد المغني المنشاوي، مطبعة دار التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، 1952م.

في عصره، ولعلنا نعود للكلام على خصائص إبداع أحمد الزين في قابل بأشبع من هذا القول.

وأما قصيدة الزين التي ضمنها نقد الشعر بالشعر فهي من الفرائد التي يَعزُّ نظيرها في الشعر. إنها قصيدةٌ موحَّدةُ القافيةِ في تسعة وثمانين بيتًا. جعل الزين عنوانها «شعراء العصر في مصر»[1]، وفيها يصوغ الشاعر تقويمه النقدي لخمسةٍ وعشرين شاعرًا، رتبهم على أحرف الهجاء. ويبدو أن القيد الوارد في عنوانها «في مصر» هو قيدُ مكان لا قيدُ انتسابٍ؛ إذ جاء من بين من كانوا موضوعًا لتقويمه خليل مطران، والشيخ عبد المحسن الكاظمي. يستفتح الزين قصيدته هذه الفريدة موضوعًا وصياغة ومبنى بمقدمة من عشرين بيتًا، جياشة بالحنين إلى الماضي، وإلى من درجنا على تسميتهم في زماننا برفاق الزمن الجميل فيقول:

تَذكَّرَ لَو يُجْدِي عَلَيهِ التَّذَكُّرُ ... وَرَامَ اصْطِبارًا حِيْنَ عَزَّ التَّصَبُّرُ

وَحَاوَلَ إِخْفَاءَ الهَوَى فَأَذَاعَهُ ... مَدَامِعُ لَا يُغْنِيهِ مَعْهَا تَسَتُّرُ

أَيَطْوِي هَوَى يُبْدِيْهِ لِلْنَّاسِ مَدْمَعٌ ... وَجَفْنٌ إِذَا نَامَ الخلِيُّون يَسْهَرُ

يَقُولُ صِحَابي مَا رَأَيْنَا كَشَوْقِهِ ... أَلَا إِنَّ مَا أُخْفِي مِنَ الشَّوْق أَكْثَرُ

أُحَاذِرُ دَمْعِي أَنْ يَنِمَّ بِحُرْقَتِي ... فَيَا دَمْعُ حَتَّى مِنْكَ أَصْبَحْتُ أَحْذَرُ

وَهَبْنِي مَنَعْتُ العَيْنَ أَنْ تَرِدَ البُكَا ... فَمَنْ يَمْنَعُ الزَّفَرَاتِ حِيْنَ تَسَعَّرُ

فَمَنْ مُبَلِغٌ أَحْبَابَنَا أَنَّ حُبَّهُمْ ... مُقِيمٌ وَإِنْ جَدَّتْ نَوَاهُم وَأَبْكَرُوا

(1) ديوان أحمد الزين، ص ص 34 – 40.

مَنَازِلُهُم فِي القَلْبِ آهِلَةٌ بِهِم   وَمَنْزِلُهُم بَيْنَ الطُّوَيْلِع مُقفِرُ
أَحِنُّ إِلَىٰ عَهْدٍ تَوَلَّىٰ وَمَعْشَر   نَعمْتُ بهم والعيش ريَّانُ أَخْضَرُ
لَيَالٍ جمالُ العَيْشِ قَصَّرَ طُوْلها   فَوَلَّت وَأَبْقَتْ حسْرَةً لَيْسَ تَقْصُرُ
يُذَكِّرُنِي دَمْعِي جُمَانَ كُؤُوْسِهَا   أُعلُّ بِها (والشَّيءُ بِالشَّيءِ يُذْكَرُ)
وَيُذْكِرُني نَفْحُ الرِّيَاض عَبِيْرَهَا   فَأَمْكُثُ يَطْوِيني الغَرَامُ وَيَنْشُرُ
وَكَمْ لَيْلَةٍ قَصَّرتُ طُوْلَ ظَلَامهَا   يَعَفُّ بِهَا سِرٌّ وَيَنْعَمُ مَنْظَرُ

ثم إن الشاعر يعقب ذكر الحنين إلى الماضي وَرِفاقه بأبيات ينعى فيها تبدل الأحوال والرّجال، وتقصير الخلف عن السلف، جاعلًا من دعائه للزَّمَن الأول بالسقيا على عادة فحول الشعر العربي مزدلفًا لما يريد من مقارنة يشيل بها ميزان الأواخر.

أَلَا فَسَقَىٰ ذَاكَ الزَّمَانَ مُرِنَّةٌ   (وَإِنْ كَانَ يُسْقَىٰ عَبْرَةً تَتَحَدَّرُ)
تَغَيَّر ذَاكَ الدَّهْرُ وَٱنْقَشَعَ الصِّبَا   (وَمَنْ ذَا الَّذِي يَا عَزُّ لَا يَتَغَيَّرُ)
وَبُدِّلْتُ مِنْهُ عَصْرَ بُؤْسٍ وَرفقةً   كَدُنْياهُمُو وَالفَرْع مِنْ حَيْثُ يَظْهَرُ
إِذَا مَا رَأَتْهُم مُقْلَتِي نَجِسَتْ بِهِم   فَتُغْسَلُ مِنْ مَاءِ الدُّمُوعِ فَتَطْهُرُ

وما إن ينتهي الزين من استحياء الذكريات الشاجية وذم زمان تعاورته الغِيَر والحوادث، حتى نراه يعالن – غيرَ حافلٍ ما سمّاه النُّقّادُ حسنَ التخلصِ – بما هو مُقدِم عليه من أحكام على شعراء جُلّهم أو كُلّهم من أبناء ذلك الزمان الخالي، ناعتًا رأيه بصرامة المُهَنَّدِ، وبأنه حق ظافر مقذوف به على ما سواه، وأن غايته منه امتيازُ التبرِ من التراب:

وَذَلِــكَ رَأْيٌ كَالمُهَنَّــدِ صَــارِمًا   قَـذَفْتُ بِـهِ والحَـقُّ لَا شَـكَّ يظفـرُ

أَمِيــزُ بِــهِ تبــرَ الكَــلَامِ وتربَــهُ   (كَمَا لَاحَ مَعْرُوفٌ مِنَ الصُّبْحِ أشقرُ)

ثم يتعاقب من بعد ذلك الشعراء ونقودهم في قصيدة على النسق الهجائي الذي بيَّناه.

ويستيقظُ الأنظارَ لدى قراءة هذه المقدمة أمران:

منها في **الأول** تساؤل عن العلاقة بين المقدمة التي تُذكّر القارئيها بالمقدمة الطللية في عمود الشعر. فما صلة ما بين نقد الشعر بالشعر، والدعاء بالسقيا لزمن مضى أَظَلَّ الشاعر ومعشرًا نَعِم بصحبتهم والعيش ريّان أخضر، وما ساقه من قوارع الذم لعصر هو البؤس، ورفقة كالدنيا لا أمان لهم.

والثاني: عن أي زمان مضى يتحدث الشاعر، وقد قبضه الله إليه وهو في السابعة والأربعين من العمر؟

لعل جواب الأول أن المقارنة بين زمانين ربما كانت هي نفسها حكمًا نقديًا، ويكون السكوت عنه هنا أن المقارنة حاصلة أيضًا بين جيلين من الشعراء، تعلو منها طبقة وتسفل أخرى. أما جواب الثاني فالأمر فيه محير. لقد تضمنت القصيدة بيتًا في حكومته على «أحمد شوقي» يقول:

أَلَا أَبْلِغَـا (شَـوْقِي) عَلَـىٰ نَـأْيِ دَارِهِ   مَقَـالًا كَـنَفْحِ المِسْكِ رَيَّـاهُ تُنْـشَرُ

فأي نأي للدار يعني؟ أتراه يعني بذلك منفى شوقي إلى أسبانيا إبان سنوات الحرب الأولى ما بين عامي 1914 – 1918م؟ وذلك محال؛ فقد

كانت سِنُّ الشاعر إذ ذاك تهدف إلى الثامنة عشرة، ولم يكن شعره قد استوى على عوده على ما هو ظاهر من القصيدة. وإذن فليس إلا التأويل الآخر، وهو أن (الزين) يعني بنأي الدار مفارقة الدنيا. فالراجح إذن أن القصيدة كانت من نتاج القريحة المُسْتَحْصِدةِ في أخريات العمر. وأيًّا ما كان الأمر فإن البرهة (وهي الأمد المتطاول على الصحيح) بين أوليات عمره وأخرياته – على قصرها بحساب الزمن – كانت بالإضافة إليه زمانًا طويلًا يَسْتَجِرُّ حبل الذكريات، ويسم الماضي بكل جميل، كما يفتح الباب لوصم الحاضر بكل قبيح مرذول.

والذي يُصَعِّدُ بصره وبصيرته في تلكم المقدمة الباكية مدركٌ لا محالة أن الذوائق الرهيفة حاكمة بلا ريب على أنها نتاج يانع لشجرة مباركة امتدت أعراقها في تراث العربية، وانثالت عليها موارده بكل عذب فرات، حتى إن بعض فرائده تستعلن بنصها، وإنك حين تتسمع تضميناته في القصيدة من مثل قوله: **(ومن ذا الذي يا عز لا يتغير)**، وقوله: **(وإن كان يُسْقى عبرة تتحدر)**، وقوله: **(كما لاح معروف من الصبح أشقر)** يتردد في أغوار نفسك هذا النغم الجليل، وتتجلى لك صورة الشاعر الراوية الموهوب، الذي يصادق بملكته فحول الشعر، ويخلط نفسه بأنفسهم، فتتجاوب الأصداء فيما بينهم بما تلذُّه النفس ويَراحُ له الفؤاد.

كان ذلك حديثَ الشاعرِ وشِعْرِه، فما نبأ القصيدة وما ضمَّنه الشاعرُ إياها من أحكام نقدية منظومة؟ وما حُجّية هذه الأحكام وثقلها في ميزان النقد خفة ورجوحًا؟.

الذي ليس مناطًا لريب أنها هي أحكام انطباعية غير منوطة بأوصاف

ظاهرة منضبطة، ولا تستند إلى درس يُعمِلُ أدواتِ المنهج وإجراءاته، ويعتضد فيه التحليل بالتعليل. بيد أنها أحكام تصدر عن ذائقة بالغة الحساسية، وتكوين فاذ لا يتاح لكثير من أهل الاختصاص بَلْهَ الشداةَ والهواة، ومن ثم هي مما يعتد به أشد الاعتداد في بابه، والقصيدة بتمامها حَريّةٌ أن تكون منظومة من الفروض التي تفتح للدرس المنضبط أبوابًا من العمل الدائب المُنتِج؛ تحقيقًا وتصديقًا، أو تعديلًا وعدولًا. ولست بمستطيع في مقامي هذا أن أنهض بعمل فاحص عن نتاج ضخم لخمسة وعشرين من أعلام الشعراء، ولكني أسوق مثالًا ناطقًا برهافة أحكام الزين وجدارتها بأن تكون موضوعًا للدرس الأُسلوبي المدقق. ولْيكن ذلك المثال هو الوجه الشعريّ للمعركة النقدية التي أدار رحاها ثلاثةٌ من دعاة التجديد في ذلك الزمان هم: العقاد والمازني وشكري، وكان ثِفَالُها صفحاتِ كتابِ الديوان، ولُهوتُها عَلَمين من أعلام الشعر هما شوقي وحافظ. يقول الزين في حكمه على (شوقي):

أَلَا أَبْلِغَا شَوْقِي عَلَىٰ نَأْيِ دَارِهِ ... مَقَالًا كَنَفْحِ المِسْكِ رَيَّاهُ تُنْشَرُ

بِأَن مَعَانِيهِ تَطُولُ وَتَعْتَلِي ... وَيَا رُبَّ لَفْظٍ فِي البَلَاغَةِ يَقْصُرُ

كَرُوحٍ بِلَا جِسْمٍ وَحَسْنَاءَ أُلْبِسَتْ ... مَعَ الحُسْنِ ثَوْبًا لَيْسَ بِالحُسْنِ يَجْدُرُ

وَجُلُّ مَعَانِيهِ خَيَالٌ كَأَنَّمَا ... يَفِيضُ عَلَيْهِ بِالتَّخَيُّلِ عَبْقَرُ

وَفِي مَا أَرَاهُ أَنَّهُ خَيْرُ شَاعِرٍ ... وَإِنْ خَفَّ أَلْفَاظًا فَذَلِكَ يُغْفَرُ

أما حافظ فقد كان قَسْمُه من قصيدة الزين قوله:

وَحَافِظُ فِي مِصْرٍ بَقِيَّةُ أُمَّةٍ ... بِهَا كَانَ رَوْضُ الشِّعْرِ يَذْكُو وَيَنْضُرُ

متينُ القوافي يُدْرِكُ الفهْمُ لَفْظها ... وَلَو لَمْ تَكُنْ فِي آخِرِ البَيْتِ تُذْكَرُ

وَيُحْكِمُ نَسْجَ القَول حتَّى كَأَنَّمَا قَصَائِدُهُ فِي ذَلِكَ النَّسْجِ تُفْطَرُ
يُصَوِّرُ مَعْنَاهُ فَتَحْسِبُ أَنَّهُ لِتِلْكَ المَعَانِي شَاعِرٌ وَمُصَوِّرُ
سِوَى أَنَّهُ يَحْشُو وَيَسْتُرُ حَشْوَهُ بِلَفْظٍ كَصَفْو الخَمْرِ ريّاه تُسْكِرُ

ويمكن أن نستصفي من خصائص الأُسلوب التي يُثْبِتُها الزين لشوقي – مع إعجابه الظاهر به – قوة التخيل ونباهة المعاني، والوهن الحاصل في الصياغة، وهو ما يشخصه الزين بقصور اللفظ من جهة البلاغة (**ويا رُبَّ لفظ في البلاغة يَقْصُر**)، أو بخفة اللفظ (**وإن خَفَّ ألفاظًا فذلك يُغْفَرُ**). ويقيم الزين حكمه النقدي على «شوقي» وسائر الشعراء على أساس من الثنائية الشهيرة في النقد القديم: اللفظ والمعنى، وهي الثنائية التي تصدَّر لإبطالها – بحق – عبد القاهر في نظرية النظم. بيد أن في إمكاننا أن نترجم عبارته – بالمصطلح الأُسلوبي – إلى ضرورة الفحص عن ظاهرة الاختيار في شعر شوقي. أما حديثه عن شعر حافظ، فقد تضمن وصفه بمتانة القوافي، قاصدًا بذلك نعتها بالتمكين[1]. (**يدركُ الفهمُ لفظَها ولو لَمْ تكن في آخر البيت تُذْكَر**). أما وصفه إياه (**بإحكام نسج القول**) فربما صعب تصوُّرُه مقترنًا بصفة الحشو (**سوى أنه يحشو**)، وأن سبيله إلى ستر الحشو هو جمال اللفظ (**ويستر حشوه بلفظ كصفو الخمر**). وَمَعْقُولُ ذلك أن يُصْرَف الحشوُ إلى الفكرة (**أو لنقل المعنى**). كذلك يُعْلي الزين من قيمة تصوير المعاني في شعر حافظ؛ فهل التصوير المقصود هنا غير الخيال في شعر شوقي؟ أم أن

---

(1) انظر مصطلح (ائتلاف القافية) في: أحمد مطلوب: **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان – لبنان 2001م، ص 18.

مُنْصَرَف الكلام إلى التجسيم؛ وهو ضربٌ علاقتُه بالخيال هي علاقةُ الخاصّ بالعام؟ كل أولئك أسئلة مُشْرَعة للبحث النقدي، والأُسلوبي منه خاصة.

ولا يُخفي (الزين) انحيازَه إلى مدرسة شوقي وحافظ دون الديوانيين الثلاثة، فلا ريب أنه إلى الأَولَيْنِ أقرب، وأن نَسبَهُ بهم أوثق. من ثم لم يكن عجبًا أن تأتي مقالته في العقاد على الوجه الذي أورده؛ إذ يقول:

أَلَا أَبْلِغَا العَقّادَ تَعْقِيدَ لَفْظِهِ وَمَعْنَاهُ مِثْلُ النَّبْتِ ذَاو ومُثْمِرُ

يُحَاوِلُ شِعْرَ الغَرْبِ لَكِنْ يَفُوْتُهُ وَيَبْغِي قَرِيضَ العُرْبِ لَكِنْ يُقَصِّرُ

وهي مقالة لا ينقصها الحسم، ولنا إليها مآب فيما يلي من حديث. أما شكري فكان حظه من الإعراض أوفر:

وَلَا تَشْكُرَا شُكْرِي عَلَىٰ حُسْنِ شِعْرِهِ فَذَلِكَ شِعْرٌ بِالبَلَاغَةِ يَكْفُرُ

فَلَسْتُ أَرَىٰ فِي شِعْرِهِ مَا يَرُوقُنِي وَلَكُنْ عَنَاوِيْنُ القَصِيْدِ تُغَرِّرُ

وتخفت نغمة الإعراض شيئًا من الخفوت مع شعر المازني وإن لم يَنْجُ من قارصة نقدية:

وَيَفْضُلُ شِعْرُ المَازِنِيِّ بِلَفْظِهِ فَذَلِكَ مِنْ إِلْفَيْهِ أَجْلَىٰ وَأَشْهَرُ

وَرُبَّ خَيَالٍ مِنْهُ عَقَّدَ لَفْظَهُ فَمَعْنَاهُ فِي أَلْفَاظِهِ يَتَعَثَّرُ

وخالصةُ أحكامِ الزين على شعراء الديوان أن أحظى الثلاثة بالقبول من جهة الشعر هو المازني، وإن كانت صياغته غير مطاوعة في العبارة عن خياله أحيانًا. وأما شكري فأبعدُهم من نعتِ الشعر والشاعرية (فشعره يكفر بالبلاغة)، و(ليس فيه ما يروق)، وهو لا يعدو أن يكون بهرجًا من

العنوان ليس وراءه لذواقة الشعر مطمع. وأما العقادُ مفكرًا ضاربًا بسهمه في المثاقفة مع الغرب فقد أفسد الأمرَ على العقادِ شاعرًا، فأجلسه بين كرسيين، وحال بينه وبين أن يتخذ له مُتَّكَأً قارًّا في مقعد صدق بين شعراء العرب، ولم يبلغ به مبلغ التجويد على سنة الشعر والشعراء في الغرب.

وإذ ينتصر الزين لشوقي وحافظ من العقاد وصاحبيه، يبقى أمر المعيار المضمر الذي يُحاكم إليه الزينُ الشعر، والذي يأخذ به أو يدع، ويحسّن به أو يهجن، وربما كان مُلْتَمسُ ذلك في عدد من روائع المقالات أملاها الزين لمجلة «الرسالة» التي كان يصدرها أحمد حسن الزيات، ومجلة «الثقافة» التي رأس تحريرها أحمد أمين؛ رفيقه في الاشتغال بإخراج عدد من نفائس التراث. ترى هل يمكن بالقراءة الصابرة لتراث (الزين)؛ ناقدًا الشعر بالنثر في مقالاته، والشعر بالشعر في فريدته التي عرضنا لها بالبحث - أن نخرج ببحث كاشف عن الرؤية النقدية لهذه الشخصية الثرية التي لم تنل بعض حقها، فلقد كان عمره - رحمه الله - مباركًا على قِصَرِهِ، وكان شعرُه فريد المذاق على قِلَّته، كما كان في نقده مثالًا لصفاء الطبع وثقوب النظرة على تحرره من التزام التحليل والتعليل. أما تراثه في الظرف والنادرة والرواية فقد شهد به العدول شهادة إجمال ما كان أحوجها إلى تفصيل.

* * *

المبحث التاسع(*)

سر صناعة المجاز:
دراسة في «القصيدة البحرية»
لنزار قباني

(*) نشر البحث أول مرة في كتاب «**نزار قباني: شاعر مختلف**» الذي أشرف على تحريره الدكتور إبراهيم السعافين، وأصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس وهيئة البحرين للثقافة والآثار – المنامة، 2016، ص ص 319 – 356.



المبحث التاسع
سر صناعة المجاز:
دراسة في «القصيدة البحرية» لنزار قباني

0/0 فاتحة ومهاد

«**نزار قباني**» شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس، لا على سُنَّة سلفه العظيم أبي الطيّب المتنبي، بل على سُنَّته الخاصة المائزة له دون سائر شعراء الحركة الشعرية العربية المعاصرة. وهو شاعر غزير النتاج؛ إذ جاءت أعماله الشعرية والنثرية الكاملة في ثماني مجلدات، ومن ثم كان الاختيار من بين أعماله ما يكون موضوعًا للدَّرس أمرًا بالغ الصعوبة. بَيْدَ أَنَّ الشاعر على حضوره الفاعل والمتميّز، لم يدع قارئه في حيرة من أمره إزاء مفهومه للإبداع وعمل الموهبة والثقافة في التجربة الشعرية؛ التقاطًا ومخاضًا وإبداعًا إلى أن يلقي بقصيدته للجماهير المترقبة. ولقد عَرَف بحذق ومهارة كيف يجذب جمهور القراء إلى منجزه؛ على حب وتعلق من أكثرها ونفور من القليل، وأسعفه في ذلك ما تزوّد به من جهاز ذي استجابة عالية لتوقع الزلازل ورصدها في عالم السياسة والاجتماع. ولسنا ننسى ما أحدثته قصيدته الشهيرة «**هوامش على دفتر النكسة**» (عام 1967) من هزة في الشارع العربي؛ إذ التمس فيها كثير من الناس بعض العزاء، واطلعوا بين سطورها على ما تنطوي عليه حياة المواطن العربي من أمراض وعِلل قوادح. هذا، على تواضع مستواها الفني، وإسرافها

الظاهر في توظيف الشعارات والمسكوكات اللُّغوية السيارة ذات الطابع الخطابي الزاعق.

ولقد كشف نزار في حواراته – وما أكثرها – عن كثير من أسرار صناعة الإبداع عنده، وأبان عن فهمه الخاص للشعر بما هو فن أراد له أن يكون جماهيريًّا وساحة مفتوحة لكل قارئ، ووليمة شهية لكل ذائقة. يقول نزار عن تجربته في عالم الشعر: «**منذ عام 1944 وأنا أشتغل كالنملة.. وأجُرُّ الحروف والكلمات على ظهري؛ لأصنع للشعر لغة ديموقراطية، تجلس مع الناس في المقهى، وتشرب الشاي، وتدخن السجائر الشعبية**»[1].

وتحاول هذه الدراسة أن تقترب بالفحص لنص شعري من أعمال «نزار»، ليس بالمعروف ولا المتداول، ولكنه معبّر بصدق عن رؤيته وفنّه في الصناعة الشعرية. وتستعين الدراسة في ذلك برؤيتين نقديتين، أما الأولى فالرؤية المعرفية للاستعارة خاصة، والمجاز عامة cognitive perspective، وتعتمد في ذلك جُمْلةً من التصورات المنهجية، وإجراءات التحليل التي عكف عليها أصحاب الاستعارة المفهومية conceptual metaphor، ومفهوم المزج blending، وهو اتجاه أسس له عدد من كبار دارسي الاستعارة، في مقدمتهم جيل فوكونيه Gilles Fauconier، ومارك تيرنر Mark Turner، ووجد له مكانًا في الساحة الأكاديمية، فاتّخذ أساسًا للاستدلال على عمل العقل في صنع المجاز. ولسنا نعني بذلك استنساخ هذه النظرية بكل مفرداتها وتفصيلات تطبيقها، بل جُلُّ ما تنتصبُ له هو الانتفاع بهذه الرؤية في كشف جوانب من عمل العقل الشعري في صناعة المجاز، وتفسير جانب من العمليات المعرفية

(1) نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، 8/95.

cognitive processes التي تحكم تشكيل اللغة الشعرية في قصيدة نزار، غير غافلين عمّا بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى من وجوه المغايرة، وبخاصة ما يقع منها في حيِّز الدَّرس البلاغي وتصنيف فنونها، على ما هو مبسوط في مصنفات القوم.

أما الرؤية الأخرى التي عليها معتمد هده الدراسة فتنتسب إلى اللِّسانيات بمفهومها العُرفي المُحَدَّد، وإلى المبحث الدلالي على جهة الخصوص، حيث يقوم تفسير الاستعارات والمجاز على معيار نقل الدلالة بإهدار الحدود الفاصلة بين حقولها، وهو ما جرى عليه عملنا في دراسة سابقة[1].

وينتظم البحث بعد هذه الفاتحة الماهدة المباحث الآتية:

0/1 «نزار» منظرًا نقديًا.

1/1 رؤيته للغة الشعر.

2/1 موقفه من النقد والنقّاد.

0/2 مصطلح «المجاز» في الدِّراسة.

0/3 تأسيس منهجي.

1/3 طبيعة المعنى بين الموضوعية والعُرْفية.

2/3 الفضاء الذهني: ماهيته.

3/3 الفضاء الذهني وصناعة المجاز.

0/4 النص المختار.

0/5 النص: الاختيار والاختبار.

---

(1) مصلوح، في النص الأدبي: «**في التشخيص الأُسلوبي الإحصائي للاستعارة**»، ص 183 – 228.

0/6 صناعة المجاز: رؤية معرفية.

0/7 صناعة المجاز: رؤية لسانية دلالية.

1/7 كلمة في بنية النص.

2/7 صناعة المجاز وفكرة الاستقرار المفهومي.

3/7 تفريع على تصنيف الاستعارة.

0/8 صناعة المجاز: ما بين الرؤيتين.

0/9 خاتمة وتحصيل.

وفي ما يأتي تفصيل وفضل بيان.

0/1 «نزار» منظرًا نقديًا

1/1 رؤيته للغة الشعر

أشرت سلفًا إلى أن «نزار قباني» سُئِل كثيرًا في ما أجري معه من حوار عن رؤيته لمفهوم الشعر، واللغة الشعرية. وقد استبان من جملة جواباته أنه يقيم هذه الرؤية على أمرين يبدوان متعاندين بادي الرأي؛ فهو يرى من جهة «**أن الشعر هو عصيان لغوي خطير، على كل ما هو مألوف ومعروف ومُكَرَّس**»[1]. وهو ينصح من يريد أن يكون شاعرًا فيقول: «**لكي تكون مدهشًا – شعريًّا على الأقل – لا بُدَّ أن تحدث خللًا في ترتيب الأشياء والكلمات والعادات اللُّغوية**»[2]، و«**لا بُدَّ أن ترمي حجرًا في بئر الكلام العادي، وتُحْدِث اضطرابًا في الأبجدية، وتبعثر أوراق الرزنامة**»[3]. بَيْدَ أنَّه من الوجهة الأخرى لا يسمح للتمرّد

(1) الأعمال النثرية الكاملة، 8/45.

(2) الأعمال النثرية الكاملة، 8/108.

(3) الأعمال النثرية الكاملة، 8/109.

والعصيان اللُّغَوي، والخَلل الذي يُحدثه في ترتيب الأشياء والكلمات والعادات أن يقطع الخيط الواصل بينه وبين متلقي شعره، وحريص على ألَّا تفتقد لغته القُدْرة على الوصول إلى الناس. إن اللغة عنده «**مثل كل خطوط المواصلات، تتطلب أن يكون هناك بشر يسافرون ويعودون ويتلاقون ويفترقون ويتحاورون ويتفاهمون**»، ومن ثم «**ليس هناك لغة يستعملها شخص واحد**»[1]؛ إذ إن اللُّغَة «**همزة وصل لا همزة قطع**»[2].

بَيْدَ أَنَّ الجَمع بين الوجهتين اللَّتين تبدوان متعاندتين على ما أسلفنا ليس صعبًا ولا محالًا. «**إن الشعر برقية عنيفة وحارقة يرسلها الشاعر للعالَم**»[3]. ومقتضى ذلك ألَّا تسير على المألوف والمعتاد والمعاد؛ وإذن، فالعصيان اللُّغَوي مطلوب، وشرط لتَحَمُّلِ اللُّغَةِ رسالةَ الشاعر، ولقيامها بوظيفتها الشعرية، ومع ذلك «**فالمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة. وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدًا، وإلَّا تحولت إلى جرس يقرع في العدم**»[4].

ويعترف نزار – ولعلّه يفخر – بأن شعره هذا الذي اغترق عمرًا طويلًا، وملأ مجلدات ضخامًا محدودٌ في ثروته اللُّغَوِيَّة التي يتعامل بها ومعها؛ فهو في ما يرى نفسه «**كاتب يحاول أن يفتح الدنيا بقاموس لا يتجاوز ألف كلمة**»[5]، ليكون بذلك «**مؤسس أول جمهورية شعرية أكثر مواطنيها من النساء... حيث اللغة الشعرية لا تعرف التفرقة الطبقية أو**

---

(1) الأعمال النثرية الكاملة، 8/49.
(2) الأعمال النثرية الكاملة، 8/159.
(3) الأعمال النثرية الكاملة، 8/48.
(4) الأعمال النثرية الكاملة، 8/48.
(5) الأعمال النثرية الكاملة، 8/63.

العنصرية أو الثقافية». وهو يرى أنه استطاع بشعره **«أن يخترق جميع حواجز اللغة، وحواجز البلاغة القديمة، والقوالب الجاهزة، وأسوار القواميس العالية، كاسرًا بذلك جدار الخوف الذي كان يقوم بين الناس والشعر»**[1].

لقد قدَّم نزار بذلك عن وعي وقصد رؤية للشعر مفارقة كل المفارقة لكثير من شعراء عصره، وفي المقدمة منهم أصحاب مدرسة «**مجلة شعر**» وأعلامها ممن رفعوا راية التجديد: **يوسف الخال، وأدونيس وأنسي الحاج**، وكان بمنجزه معارضًا لمن آثر الإغراب والاستعلاء على القراء؛ بل إنه – وربما عن وعي وقصد منه أيضًا – قد أفاد من انقطاع التواصل بين المفهوم النخبوي للشعر الذي أصَّلت له هذه المدرسة وجمهور التلقي.

2/1 موقفه من النقد والنقّاد

لنزار في النقد والنقاد رأي قاس؛ فهو يعارض النخبوية في الشعر والنقد كليهما، وهو يعالن قرّاءه في أحد حواراته بقوله: «**لن أضع الغليون في حلقي، وأستعمل مصطلحات النقد الحديث؛ لأثبت لكم أني مثقف كبير، فالثقافة لا تتناقض مع بساطة التعبير**». إن الشعر في رأيه: «**يمشي في طريق، والنقد يمشي في الاتجاه المعاكس، وليس ثمة نقطة لقاء تجمعهما... ونصيحتي لكل شاعر عربي يريد أن ينجح أن يغسل يديه من أكثر النقاد العرب**»[2].

وأيًّا ما كانت الأسباب وراء هذا الموقف الصارم من النقد، (ولعلَّ

(1) الأعمال النثرية الكاملة، 8/48.

(2) الأعمال النثرية الكاملة، 8/414 – 415.

للوسط الثقافي آنذاك أثرًا في صناعة هذا الموقف)، فإن النقد باقٍ شاء الشاعر أم أبى، وكلمة الدَّرْس العِلْمي لنصوص الأدب لا بُدَّ أن تقال، والاستضاءة بالرؤى النقدية واللِّسانية ذات الوجود الفاعل على الساحة العِلْمية هو حق العِلْم وواجب المشتغل به. وأحسب أن شاعرنا الكبير – رحمه الله – لو عرضت له هذه الدِّراسة التي بين أيدينا لَمَا صبر على قراءتها، ولَكَان جزاؤها منه الإعراض أو السخرية، ومع ذلك نحن ماضون في هذه المغامرة العِلْمية المحمودة العاقبة بإذن الله، نحاول بها أن نستثمر كل جديد من الرؤى لفحص لغة الشعر عامة والقصيدة النزارية خاصة.

0/2 مصطلح «المجاز» في الدِّراسة

«المجاز» هو من غرر المباحث في التراث البلاغي، وقد احتفاه البلاغيون، وعنوا بتقسيمه بحسب وقوعه في المفرد أو المركب أو في كليهما، ثم صنّفوه إلى مجاز عقلي (وهو المرسل)؛ ومبناه على العلاقات العقلية، ومجاز لغوي (وهو الاستعارة)؛ ومبناه على التشبيه[1]، كما شخَّصُوا العلاقات الداخلة في المجاز المرسل وأبانوا عن أنواع الاستعارة باعتباراتها المختلفة[2].

وما بنا في هذا المقام أن نخوض في تفصيل القول بشأن رؤية المتقدمين، ولكن المراد هو إيراد مناط الاختلاف بين مصنفات البلاغة العربية ومصنفات البلاغة واللِّسانيات عند الغربيين؛ إذ فيصل الاعتداد

---

(1) العلوي، 1995، ص 35 – 44.

(2) الصعيدي، 2005، ص 477 – 484.

بالكلام تشبيهًا أو استعارة هو في التصريح بالطرفين (المشبَّه والمشبَّه به)، أو حذف أحدهما. فَعَدُّ المركب من الاستعارة في البلاغة العربية منوط بحذف أحد طرفي التشبيه، وإلّا كان ذكرهما حتى مع غياب الأداة ووجه الشبه سببًا للاعتداد به تشبيهًا بليغًا. أما في المصنّفات الغربية فمدار التصنيف محصور في أداة التشبيه حضورًا وغيابًا؛ وغياب الأداة مُوجِبٌ لعدّ المركَّب من باب الاستعارة وإن استوفى طرفي التشبيه. وعلى ذلك ما كان عند العرب تشبيهًا بليغًا نجده معدودًا من باب الاستعارة عند الغربيين.

والمعتمد في هذه الدِّراسة هو المنظور الغربي، ومن ثم يشمل مصطلح المجاز في الدِّراسة ما كان داخلًا في الاستعارة أو التشبيه البليغ عند المتقدمين من علماء البلاغة؛ إذ تكون المركَّبات بهذا الاعتبار أطوع للتحليل وللكشف عن سر صناعة المجاز من المنظورين المعرفي واللِّساني، وهو ما يتغيَّاه هذا البحث.

0/3 تأسيس منهجي

استظهارًا لأخص الفروق المائزة بين التحليل التقليدي للمجاز وما نحن صدده من تقديم الرؤيتين: اللِّسانية linguistic، والمعرفية cognitive لعلاقات المجاز على اختلافها – نقول: إن البشر كثيرًا ما يقيمون صلات بين الأشياء التي تنتمي إلى طبيعة مختلفة لأسباب نفسية أو ثقافية أو مقاماتية (تداولية) يفرضها موقف بعينه، وتتيح لنا هذه الصِّلات أن نسمي الأشياء بغير أسمائها. وعلى ذلك حين تقول لبعض تلاميذك مثلًا: أعطني ابن منظور من الرَّف السفلي في المكتبة تعني بذلك «**معجم لسان**

العرب»، أو يقول الشاعر: «**فَأَسْبَلَتْ لُؤْلُؤًا من نرجس**» يعني دموعًا كاللؤلؤ من عين كالنرجس، أو يقول البحتري: «**أَتَاكَ الرَّبيع الطَّلْق يَختال ضاحكًا**» فإن هذه الأمثلة على اختلافها تستند إلى عمليات ذهنية معرفية يقوم بها الدِّماغ، وليس يكفي في فهم أسرارها أن تُرد إلى التصنيف الجاهز للعلاقات (كالسبب والنتيجة والمحلية، واعتبار ما كان أو ما يكون في المجاز المرسل)، أو إلى التصريحية والمكنية والتمثيلية والتخييلية في الاستعارة، وما شاكل ذلك. إن هذه التصانيف لا تزيدنا عِلْمًا بالعمليات العقلية المنتجة للمجاز، والخير لنا أن ننتقل من مجرّد وصف المجاز إلى فقه المجاز. ويذهب أصحاب الاتّجاه المعرفي إلى أن المجاز ليس علاقة قائمة في كلمات اللغة محدودة بحدود عِلْم الدَّلالة semantics، ولكنها ظاهرة واقعة في الصميم من مجال اللِّسانيات المعرفية cognitive linguistics. وتأسيسًا لمعالجة المجاز من هذه الوجهة يقترح فوكونييه وتيرنر تصوّرًا بديلًا يعتمد مفهوم الفضاء الذهني mental space، وما يرتبط به من مفاهيم ماهدة أو محايثة له أو ناشئة عنه. ويقف هذا التوجّه بديلًا مقترحًا للمعالجة التي أسست لها اللِّسانيات الخالصة، ولاسيما في مبحث الدلالة.

نحن إذن أمام منظورين للمجاز؛ منظور معرفي يعالجه بآليات عمل العقل، ولساني تقليدي يدرسه بما هو مبحث دلالي تركيبي. وهَمُّنا في هذه الدِّراسة إعمال المنظورين، وتقويم عطاء كل منهما لدارسة المجاز، واستشراف ما ينتظره بحث المجاز على أيدي المشتغلين بهما من آفاق النظر، جاعلين من «**القصيدة البحرية**» لنزار قباني موضوعًا للمدارسة. ولنستهل الحديث بفضل بيان للمنظور المعرفي.

1/3 طبيعة المعنى بين الموضوعية والعُرْفية

في بحث سابق أردنا له أن يكون تشخيصًا أُسلوبيًّا إحصائيًّا للاستعارة، وأجريناه على دواوين ثلاثة من شعراء العصر الحديث هم: «البارودي»، و«شوقي»، و«الشابي» - اعتمدنا مفهومين هما: (الحقل الدلالي) و(المقولة النحوية) أساسًا للتصنيف. وعلى أساس من ذلك صنّفت الاستعارات دلاليًّا إلى: تجسيمية reification، وتشخيصية personification، واستحيائية animation. ثم صنَّفت نحويًّا إلى تراكيب فعلية ومفعولية ووصفية وإضافية. وقُصد بالتشخيص الإحصائي ثمة تمييز السِّمات الأُسلوبية المائزة لهذا الفن. وانتهينا ثمة إلى فروض أربعة هي[1]:

الأول - أن ما اتّفق فيه الشعراء الثلاثة على اختلاف منازعهم من سِمات أُسلوبية وكان له نظائر في لغات أخرى غير العربية، فالرَّاجح أنه سِمات أُسلوبية عابرة لِلُّغَات، وأنه ألصق بطبيعة اللغة الشعرية في ألسنة البشر، أو هي بعبارة ابن سينا: من السِّمات الواقعة في «عِلْم الشعر المطلق»[2].

الثاني - أن ما اتّفق عليه الشعراء الثلاثة من سِمات أُسلوبية ولم يظهر نظائر له في غير العربية، فالرَّاجح أنه سِمة أُسلوبية مائزة لِلُغَة الشعر في العربية لا تختلف باختلاف أفراد الشعراء ومنازعهم.

الثالث - أن ما اتفق فيه شوقي والبارودي وخالف فيه الشابي مرجعه إلى

(1) مصلوح، في النص الأدبي، 217 – 224.

(2) مصلوح، حازم القرطاجني، 160 – 162.

اختلاف مدارس الصناعة الشعرية واتجاهاتها؛ إذ تظل الصِّناعة الشعرية عند شوقي أقرب إلى منزع البارودي منها إلى صنعة الشابي.

الأخير - ما اختلف فيه أفراد الشعراء من سِمات أُسلوبية مردَّه إلى تمايز أساليبهم بالاعتبار الفردي المتعلِّق بالملكة والثقافة والصنعة.

في هذه الدِّراسة نبدأ بمقاربة المجاز في القصيدة النزارية انطلاقًا من مفهوم «الفضاء الذهني» للكشف عن البُعْد المعرفي القائم وراء تشكله، ونقدّم تصوُّرًا للعمليات العقلية المنتجة له، ثم نشفع ذلك بمقاربة لسانية دلالية لا تعتمد التشخيص الإحصائي أساسًا للتحليل، بل تتغيّا رَجْعَ النظر في الفلسفة والمنهج.

وفَرْق ما بين المعالجتين قائم في نظرة أنصار كل منهما للمعنى؛ فأصحاب الاتّجاه المعرفي ومؤسسوه يرون أن النسق التصوُّري عند الإنسان هو نسق استعاريّ في جوهره، ومن ثم كان المعنى عندهم أقرب إلى أن يكون حاصل تفاعل المفاهيم التصورية والتجربة الإنسانية منه إلى كونه انعكاسًا للحقيقة والواقع الموضوعي من خلال كلمات اللغة. وتعارض تلكم الرؤية التي أبان عنها جورج لاكوف النظرية الموضوعية للعالَم؛ وهي النظرية التي يُعد مفهوم «الحقول الدلالية» من أظهر تجلياتها. أما البديل الكفء المقترح من أنصار النظرية المعرفية فهو مفهوم «الفضاء الذهني» mental space، وهو ما نفرد لبيانه المطلب الآتي.

2/3 الفضاء الذهني: ماهيته

في مقال بهذا العنوان mental space، ذكر ناشروه أنه: «إعادة إنتاج وتلخيص لأجزاء من كتاب فوكونييه وتيرنر 2002، وكتابي فوكونييه 1977، 1985»[1]. يعرف فوكونييه الفضاءات الذهنية بأنها «تجمعات من العناصر الممعنة في الجزئية very partial assemblies، يجري تركيبها عندما نفكر أو نتكلم لتحقيق أغراض تتعلّق بالفهم والتصرّف المرتبطين بموقف معيّن. وتشتمل هذه التجمعات على عناصر يجري تركيبها بأُطُر ونماذج معرفية. وترتبط الفضاءات الذهنية بمخططات من المعارف المستكنة طويلة المدى long – term schematic knowledge في ذهن الإنسان، وهي تُبنى وتُفكك كما تُفكك أي فكرة أو خطاب، ويرتبط بعضها ببعض بضروب مختلفة من الارتباط التي تقوم على نقل سِمات بعضها إلى بعض، إما بطريق التطابق identity، أو التشابه similarity، أو المقايسة analogy mapping. أما على المستوى العصبي فإن من المفترض أن الفضاءات الذهنية هي منظومات من التجمعات العصبية المنشِّطة، وأن الصِّلات بين عناصرها تتوافق مع روابط التنشيط العصبي المشترك coactivations. وبناءً على هذا التصوُّر تمارس الفضاءات الذهنية اشتغالها على الذاكرة العاملة working memory، ولكن جانبًا من نشاطها يعتمد جزئيًا على البنى التي تتيحها لها الذاكرة طويلة المدى long – term memory، حيث توجد في عُمْق الذّاكرة فضاءات ذهنية خبيئة تمارس سلطانها على الفرد، أو في الذاكرة الجمعية عن طريق استدعاء بعضها بعضًا. ويمكن أن نضرب مثلًا لِمَا يرتبط بالفضاء الذهني الجمعي

(1) www. mentalspace. com

حديث الإسراء والمعراج، أو قصة استشهاد الحسين رضي الله عنه في كربلاء عند المسلمين، ومشهد الصَّلْب في عقيدة النَّصارى. وجدير بالذِّكْر أن الفضاءات الذِّهْنية تتركَّب من عدّة مصادر من بينها المجالات المفهومية المألوفة لدينا كالطعام والشراب والمعاملات والحوارات الاجتماعية في الأماكن العامة، كما أن الفضاء الذهني الواحد يمكن أن يتألَّف من معرفتنا بعدّة مجالات أخرى منفصلة. وحين تأتلف العناصر والعلاقات في صورة حزمة متّصلة مترابطة نقول إن الفضاء الذهني قد اتّخذ صورةَ إطار محدد، وإن المعرفة بما نريد تكون قد تحققت لنا بالفعل.

3/3 الفضاء الذهني وصناعة المجاز

تُعَدُّ فِكْرة الفضاء الذهني مدخلًا ملائمًا لتحليل الاستعارة (ومعها التشبيه البليغ) والمجاز المرسل والكناية؛ إذ إن جميع هذه الفنون هي ألوان من التعبير اللُّغَوي تقوم فيها أسماء مقام أسماء، وهي تنطوي على تنبيه إلى فضاءات ذهنية تتشكل لدى المتكلِّم أو المتلقي تحكمها روابط وعلاقات ونشاط عصبي من عمل الذهن، ويتسنَّى لنا من ناتج عملها أن نعبر عن شيء ما بما يخص شيئًا آخر في امتزاج تصوُّري مفهومي مثير للدهشة. ومن الطبيعي أن يختلف عمل الفضاءات الذهنية باختلاف هذه الفنون؛ إذ تكون على أنحاء مختلفة في المجاز المرسل وفي الاستعارة والكناية، كما تختلف في النماذج والأُطر ومسارات العلاقات. والأمر بعدُ في حاجة إلى قول مبسوط في بيان ما يجتمع فيه هذه الفنون البلاغية، وما ينفرد به بعضها عن بعض في ما يتّصل بما تقدَّم من وجوه الاتّفاق والافتراق.

أما الاستعارة فهي نتاج مزج مفهومي خاص conceptual blending يمكن معالجته في شبكة تكاملية، ينشأ عنها بالضرورة فضاء ذهني يمثل خريطة العلاقات التي آلت إليها الاستعارة بعد عمل الفضاءات الداخلة في تكوينها.

إن هذا المزج المفهومي هو عند علماء المعرفة جوهر العملية التي تنشئ المجاز، وتتحقق بها بنيته الاستدلالية. بيد أن الوصول إلى فهم لعملية المزج المفهومي يقتضينا المرور بعدة مراحل في تحليل الاستعارة أو المجاز حتى يتضح لنا الكيفيات التي تتعالق بها هذه المراحل وتتفاعل لإنتاج المزج. وهذه المراحل هي:

1 - باني الفضاء pace builder

2 - مبدأ الإيذان access principle

3 - فضاء المُدْخَل input space

4 - فضاء الجَمع generic space

5 - فضاء المزج blended space

وذلكم ما سنقف عليه مفصَّلًا في مقاربتنا التحليلية للقصيدة النزارية. ونُوْرِدُ في ما يأتي نصّ القصيدة التي هي موضوع النظر.

0/4 النص المختار

القصيدة البحرية

فِـي مَرْفَـأِ عينيـكِ الأَزْرَقْ

أَمْطَـارٌ مِـنْ ضَـوءٍ مَسْمُوعْ

وَشُـمُوسٌ دَائِخَـةٌ.. وَقُلُـوعْ

تَرْسُـمُ رِحْلَتَهـا لِلْمُطْلَـقْ

فــي مَرْفَــأِ عَيْنَيْــكِ الأَزْرَقْ
شُــــبَّاكٌ بَحْــرِيٌّ مَفْتُــوحْ
وَطُيُــورٌ فِــي الأَبْعَــادِ تَلُــوحْ
تبحثُ عن جُزُرٍ لَـمْ تُخْلَقْ..

فــي مَرْفَــأِ عَيْنَيْــكِ الأَزْرَقْ
يَــسَّاقَطُ ثَلْــجٌ فِــي تَمُّــوزْ
وَمَرَاكِــب حُبْلَــى بِــالفَيْرُوزْ
أَغْرَقَــتِ البَحْــرَ وَلَــم تَغْــرَقْ

فــي مَرْفَــأِ عَيْنَيْــكِ الأَزْرَقْ
أَرْكُضُ كَالطِّفْلِ عَلَىٰ الصَّخْرِ
أَسْتَنْــشِقُ رَائِحَــةَ البَحْــرِ..
وَأَعُــودُ كَعُــصْفُورٍ مُرْهَــقْ..

فــي مَرْفَــأِ عَيْنَيْــكِ الأَزْرَقْ
أَحْلُــمُ بِــالبَحْرِ وَبِالإِبْحَــارْ
وَأَصِــيْدُ مَلَايِــينَ الأَقْمَــارْ
وَعُقُــودَ اللُّؤْلُــؤِ وَالزَّنْبَــقْ

فــي مَرْفَــأْ عَيْنَيْــكِ الأَزْرَقْ
تَــتَكَلَّمُ فِــي اللَّيــلِ الأَحْجَــارْ
فِــي دَفْتَــرِ عَيْنَيْــكِ المُغْلَــقْ
مَــنْ خَبَّــأَ آلاف الأَشْــعَارْ؟

لَوْ أَنِّــي... لَوْ أَنِّــي... بَحّــارْ
لَــو أَحَــدٌ يَمْنَحُنِــي زَوْرَقْ
أَرْسَــيْتُ قُلُــوعِي كُــلَّ مَــسَاءْ
فــي مَرْفَــأِ عَيْنَيْــكِ الأَزْرَقْ[1]

0/5 النص: الاختيار والاختبار

نجزم بأن إجراء الاستعارة أو أي لون من ألوان المجاز على النهج البلاغي المدرسي لا يكاد يتقدّم بنا خطوة في الكشف عن سرّ الصِّناعة في مثل هذه التعبيرات ذات التأثير البالغ في نفس متلقيها؛ فكل طلاب البلاغة التقليدية إذا عَرَضَتْ لهم استعارة ما في شعر أو نثر وطُلِب إليهم معرفة نوعها أجابوا – على سبيل المثال – بأنها استعارة مكنية، فإذا طُلب إليهم إجراؤها، كان الجواب: شبّه المنشئ كذا بكذا، وحذف المشبه به وأتى بلازمة من لوازمه. والسؤال هنا: ماذا بعد هذا الإجراء؟ لا نكاد نجد ردًّا شافيًا في ما أجابوا به على كثير من السؤالات المعرفية

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 1/477 – 479.

الحائرة التي تلحُّ على الأذهان؛ فكيف عملت مَلَكة اللُّغَة لدى المنشئ في صياغتها وإخراجها على هذه الصورة المؤثرة؟ وما سرّ ما تحمله إلى أنفسنا من إحساس بالرَّوْعة والدهشة.

ثم إن إجراء الاستعارة على النحو السابق يكاد يستوي فيه كل أحد بلا تفاوت ولا تفاضل، ومن ثم تضيع المزية، وتتساوى التعبيرات الاستعارية والمجازية تساويًا واحدًا. ولعلَّ ذلك من المِحَن التي يكابدُها مُعَلِّم اللُّغَة العربية في الفصل الدِّراسي أمام طُلّابه؛ إذ يستحيل التحليل وقفًا على عبارات مسكوكة تخضع لآلية محفوظة مكرورة في التلقي والأداء. ويكون الجواب عن أثرها في المتلقي من فَوْرِهِ جوابًا واحدًا في كل حال؛ فتتغير الأمثلة ما شاء المنشئون ولا يتغير الجواب.

ولقد قدمنا في المطالب السابقة رؤية المعرفيين في تفسير عَمل الذّهن لإنشاء الاستعارة، ودعواهم أن نسقنا التصوري – نحن البشر – هو في جوهره نسق استعاري، وأنه لا يؤثّر في لُغتنا فحسب، بل يؤثر في مناشطنا وتفاعلنا المعاشي مع الآخرين، أي إنها – إن شئنا الاختصار – تصورات نعيش بها حياتنا[1].

ويبدو لنا أن مجال الاختبار الحقيقي لهذه النظرية والبرهان على اطِّراد أحكامها هو محاكمتها إلى ما اصطلح على تسميته بالاستعارة الجديدة novel metaphor، (أو الاستعارة الإبداعية creative metaphor)؛ تلك التي نلتقي وإيّاها في اللُّغة الشعرية poetic language، أو فن القول verbal art، وتتّسع لأداء الوظيفة الشعرية poetic function بالمفهوم الذي

---

(1) Lakoff & Johnson, 1980/3.

عبَّر عنه رومان جاكوبسون. ومن هنا جاء اختيارنا لهذه القصيدة النزارية لتكون موضوعًا للتحليل من منظورين:

الأول - المنظور المَعْرِفي . cognitive perspective

الثاني - المنظور اللِّساني الدلالي . linguistic semantic

وفيما يأتي محاولة لمقاربة النص من ذينك المنظورين.

0/6 صناعة المجاز: رؤية معرفية

ذكرنا أن الرؤية المعرفية تعتمد فكرة الفضاءات الذهنية والمزج المفهومي. وهو ما يسّرناه للفهم في ما تقدَّم. وقد ضرب جورج لاكوف، ومارك جونسون، وجيل فوكونييه، ومارك تيرنر وغيرهم من علماء المعرفيات عشرات الأمثلة من التعبيرات الاستعارية، وأخضعوها للتحليل للإبانة عن مقاصدهم ورؤيتهم في أصالة النسق الاستعاري في تكوين البشر. فلما جاءوا إلى دعوى أصحاب التوجّه اللِّساني الدلالي في تقسيم الاستعارة إلى استعارة طريفة جديدة واستعارة ميّتة تبعًا لعلاقتها بالأنساق المفهومية القارّة في استعمال الجماعة اللُّغَوية، وقدرة مثل هذه الاستعارات الجديدة على زعزعة الاستقرار المفهومي وجدنا أصحاب التوجّه المعرفي - اتّساقًا مع توجههم - لا ينتصرون للقول بإمكان موت الاستعارة. يقول لاكوف في معرض الحديث عن الاستعارة الإبداعية (أو الجديدة): «إن هذه الاستعارة تجد لها مكانًا في هذا النسق الاستعاري المهيمن على التصوّر المفهومي عند البشر، وإنه لنسق يمكن أن يكون أي شيء إلَّا أن يكون ميّتًا..... إن الاستعارة الطريفة تستخدم هذا

النسق، وتبني عليه، لكنها نادرًا ما تكون مستقلة عنه»[1]. بذلك يسجل لاكوف إمكان وقوع الاستعارة الجديدة، ولكنه يقيدها بالندرة وبوثاقة العلاقة بينها وبين عمل العقل البشري. في ضوء هذين المنظورين، نستفتح القول في توضيح الرؤية المعرفية بالوقوف عند القصيدة المختارة لتكون موضوعًا للدَّرس فنقول:

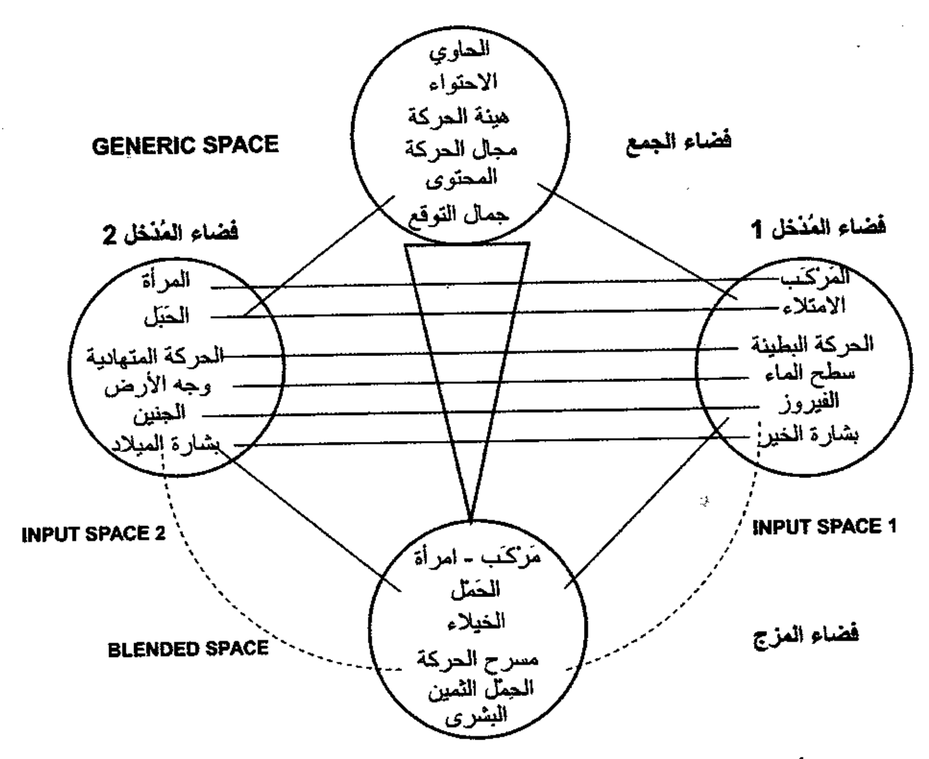
إن القصيدة – وإن كانت – ليست من أشهر قصائد نزار، هي من أدل قصائده على طريقته المتميزة في صناعة اللغة الشعرية. ولكي تستبين المفاهيم المعرفية التي هي دلائل على الإجراءات المعتمدة لدى أصحاب هذا الاتجاه في تحليل الاستعارة، = ولأن معالجة القصيدة كاملة بهذا الضرب من التحليل أمر لا يتأتّىٰ إلَّا بتفصيل لا يتيحه المقام، سنقوم بفحص معرفي مجهري لخلية شعرية استعارية من القصيدة المختارة، وهي التي جعلنا من تحتها خطًا في الاقتباس الآتي:

فِـي مَرْفَـأِ عَيْنَيْـكِ الأَزْرَقْ
يَـسَّاقَطُ ثَلْـجٌ فِـي تَمُّـوزْ
<u>وَمَرَاكِـب حُبْلَـى بِـالفَيْرُوزْ</u>
أَغْرَقَـتِ البَحْـرَ وَلَـم تَغْـرَقْ

وباستحضار النموذج السابق إيراده عن الفضاء الذهني وعملية المزج المفهومي يمكن لنا التوصّل إلى تصوّر تستبين به عملية صناعة المجاز في الخلية الشعرية المختارة، وهو ما يوضحه الشكل الآتي:

---

(1) Lakoff, 1993: 227.



تخطيط أنجزه الباحث يصوّر عملية المزج المفهومي في: «ومراكب حُبْلى بالفيروز»

أولًا – باني الفضاء space builder

حين نقرأ قول الشاعر «فِي مَرْفَأِ عَيْنَيْكِ الأَزْرَقْ» نلحظ أن إضافة المرفأ إلى العينين، ونعته بالأزرق يُهيئ للمتلقي فضاءً ذهنيًا بأوصاف معيّنة يخالف ما عليه عالِم الواقع. وبذلك يحصل بناء لفضاءين متقابلين: فضاء ذهني تتمثل فيه عينان جميلتان زرقاوان من جهة، وفضاء ذهني آخر يشتمل على بحر ومرفأ ومياه زرقاء اللَّون. وبهذا يجد المتلقي نفسه مهيًا لقبول الواردات عليه من فضاء الواقع space reality، وفضاء الصُّورة التي يرسمها خيال الشاعر. وهذان الفضاءان الذهنيان كلاهما يمثل فضاءي المُدْخل input spaces.

ثانيًا – لدينا الآن فضاءان يحملان مفردات المُدخلات: أولهما – فضاء المُدْخَل (1)، والآخر فضاء المُدْخَل (2). وهما كما نرى فضاءان متقابلان يتضمنان ما يمكن أن يطلق عليه من قبيل التبسيط لا غير، فضاءَ المشبَّه وفضاء المشبَّه به، وذلك على الوجه الآتي:

فضاء المُدْخَل 1	فضاء المُدْخَل 2
المَرْكَب	المرأة
الامتلاء	الحَبَل
الحركة البطيئة	الخطوات المتهادية
وجه البحر	سطح الأرض
الفيروز	الجنين
بشارة الخير القادم	الميلاد

وبالتوصل إلى هذا التصوُّر للفضاءين يمكن أن يقال إن كلّا منهما قد جرى تأطيره بإطار يضم عناصره، ويهيؤه للدخول في علاقات الربط بينه وبين الفضاء المقابل.

ثالثًا – نلحظ أن التقابل بين الفضاءين يؤسس لروابط connectors، وقوادح توري شرارة الربط triggers، وأهداف targets. وتسمح لنا القوادح بتعزيز الرَّبط على جهة التطابق identity connection بين فضاءَي المُدْخَل. وربما يحصل فعل القدح بينهما على جهة التبادل.

رابعًا – يقوم فضاء المُدْخَل بتمثيل الوحدات والعلاقات الحيوية الرابطة بينهما vital relation، وتفصيل المعلومات الواردة، والعمل على

احتباكها احتباكًا منطقيًا، وهو ما تمثله في الرسم الخطوط المتّصلة الواصلة بين النظائر المتقابلة في الفضاءين.

خامسًا – يشتمل فضاء الجمع generic space على بنية مجرّدة جامعة للعناصر المشتركة بين فضاءَي المُدْخَلين الأول والثاني؛ وبذلك تستبين التقابلات الآتية بين فضاء الجَمْع وفضاءَي المُدْخَلين:

الحاوي	جامعًا لكلا العنصرين	مركب – امرأة
الاحتواء	جامعًا لكلا العنصرين	الامتلاء – الحَبَل
هيئة الحركة	جامعًا لعنصري	الحركة البطيئة - الخطوات المتهادية
مجال الحركة	جامعًا لعنصري	سطح البحر – وجه الأرض
المحتوى	جامعًا لعنصري	الفيروز – الجنين
جمال التوقع	جامعًا لعنصري	الحمل الثمين – الوليد

سادسًا – يقوم فضاء الجمع على هذا النحو بتشكيل شبكة الدَّمْج المفهومي conceptual integration، وذلك بالوصل بين فضاءَي المُدْخَل، فينشأ عن ذلك صياغة مفهومية جديدة novel conceptualization، وتشكيل للمعلومات الجامعة بين الفضاءات، ويتحقق هذا الربط بعلاقات التطابق identity، والتشابه similarity، والمقايسة analogy.

سابعًا – يشتمل المخطط السابق (ص 268) على نوعين من الخطوط: خطوط متّصلة؛ وتشير إلى ارتباطات النظائر المتقابلة counterpart connections، وهي ما سبق أن أطلقنا عليه العلاقات الحيوية vital relations. أما الخطوط المتقطعة فتربط بين العناصر الواقعة في

الفضاءات الذهنية الأربعة، وتمثل الإسقاطات المفهومية التي يجري بينها التفاعل عبر الشبكة. وتتوافق هذه الخطوط الرابطة connective lines بنوعيها مع التنشيط العصبي المتبادل neural coactivations وعمليات المزج blendings.

ثامنًا – يصور فضاء المزج تحقق الصياغة المفهومية الجديدة بإسقاط الواردات من الفضاءات الأخرى واستيعاب العلاقات الحيوية لتشكيل الصيغة المفهومية الجديدة، حيث يندمج المَرْكَب بالمرأة، والامتلاء بالحَمْل، والحِمْل الثمين بالجنين، وتوقع البُشرى بالميلاد، من خلال علاقات الفضائين المدخلين وفضاء الجمع، وانتهاءً بفضاء المزج.

0/7 صناعة المجاز: رؤية لسانية دلالية

ترى النظرية اللِّسانية في المجاز عامة، والاستعارة خاصة نوعًا من المقاومة لما يسمى الاستقرار المفهومي conceptual stability. والاستعارة بهذه المقاومة تعاند العُرف الاستعمالي، وتحدث فيه اضطرابًا باعثًا على الدَّهشة أو على التعجيب كما يسميه ابن سينا[1]، ومن ثم تكون عرضة للموت إذا فقدت قدرتها على الإدهاش و التعجيب، ولم يتأتَّ منها زعزعة أو إحداث اضطراب للاستقرار المفهومي الذي يجري عليه الاستعمال بين الجماعة اللغوية، فتعود حينئذٍ أسيرة العُرف الاستعمالي. إن الاستعارات الميّتة كما يقول بول ريكور: «لا تحتفظ حينئذٍ بوصف الاستعارة، بل يتعزَّز ارتباطها بالدلالة الحَرْفية literal meaning»[2]. وتقتضي هذه النظرية أن الأنساق المفهومية القارة عند مستعمل اللغة هي

---

(1) مصلوح، حازم القرطاجني، 2015، ص 202 – 203.

(2) P. Ricoeur, 1975/ 230.

المعيار الذي تتحدد به الاستعارة ونصيبها من الجدة والطرافة. ولقد كانت معالجتنا للاستعارة في دواوين البارودي وشوقي والشابي على وِفاق مع هذه الرؤية، وإن كانت المقاربة في بحثنا قد جرت على أساس من إعمال منهجية الإحصاء الأُسلوبي، وكانت غايتها تشخيص الفروق بين الأساليب باعتبار أفراد المبدعين أو اتجاهاتهم الفنية، أو كشفًا عن طبيعة اللغة الشهرية في ذاتها.

ونحن مطالبون الآن بقراءة للنَّص قراءةً نستقري بها صناعة المجاز بالاتكاء على المنهجية اللِّسانية في التحليل خاصة، وعلى التحليل الدلالي بوجه أخصّ. وهو موضوع المطالب الآتية من الدِّراسة.

1/7 كلمة في بنية النص

يريحك نزار قباني إذ يجعل من عنوان قصيدته مدخلًا مباشرًا إلى جوهر التجربة الشعرية التي يدير عليها مفاصل القول. إنه يسميها «**القصيدة البحرية**»؛ فنسبة النص صريحة إلى «البحر»، وهو من ثَمَّ بؤرة التجربة ومسرح الحركة، ومصدر التشكلات الاستعارية والمجازية الشائعة في النَّص. وترتكز جمالياته على ألوان التنويع والتوزيع الواردة على هذا اللَّحْن الأساسي. ثُمَّ إنَّ الشاعر ينتقل من العنوان إلى مفتتح رائق دالّ، يشرع أبواب المخيلة لدى المتلقي:

فِـي مَرْفَـأِ عينيـكِ الأَزْرَقْ

فَوَصَل الاستفتاح بالعنوان بسبب، ثم جَعَلَ منه فاتحة القول في المقطع الأوَّل، ثم عاد إليه بالتكرار في مطلع كل مقطع من مقاطعها الخمسة، وانتهى بأن جعله خاتمة المقطع الأخير والقصيدة جميعًا. ومع

هذه الهندسة الظاهرة للنَّص في مجمله، تبدو البنية النحوية فيه بسيطة ممعنة في البساطة والأسر في آن؛ فلدينا ستة مقاطع بستة جُمَل؛ مبناها يبدأ بشبه الجملة، وهو إما متعلق بكون مضمر سابق أو بفعل لاحق، أما بقية المكونات فهي – في الغالب – معاطيف ذات نموذج شبه متكرر؛ ويستبين ذلك في ما يأتي[1] :

1 – **فِي مَرْفَأِ عينيكِ الأَزْرَقْ**
أمطار...، وشموس

2 – **فِي مَرْفَأِ عينيكِ الأَزْرَقْ**
شباك...، وطيور

3 – **فِي مَرْفَأِ عينيكِ الأَزْرَقْ**
يَسَّاقَطُ ثَلْجٌ ..، ومراكب

4 – **فِي مَرْفَأِ عينيكِ الأَزْرَقْ**
أركض كالطفل.. أستنشق.. وأعود

5 – **فِي مَرْفَأِ عينيكِ الأَزْرَقْ**
أَحْلُم بِالبَحْر.. وأصيد

6 – **فِي مَرْفَأِ عينيكِ الأَزْرَقْ**
تَتَكَلَّمُ بِاللَّيل الأَحْجَار...

هكذا يتوالى النسق حتى يأتي المقطع الخاتم جملة شرطية مصدرة بحرف الامتناع الدال على تمني ما لا يكون في دنيا الواقع: «لو»، ثم

(1) الأرقام في البدايات هي أرقام المقاطع الشعرية.

يكون جواب الشرط تلك الجملة الرئيسة الفاعلة في استفتاح النص ومقاطعه ثم في ختامه:

لو أني... لو أني... بحارْ
لَو أَحَدٌ يَمْنَحُني زَوْرَقْ
أَرْسَيْتُ قُلُوعِي كُلَّ مَسَاءْ
في مَرْفَأْ عَيْنَيْكِ الأَزْرَقْ

تمتاز هذه البنية البسيطة التي رُكِّب عليها النَّص بأمور لافتة:

أولها – الإلحاح على تكرار «**فِي مَرْفَأ عينيكِ الأَزْرَقْ**» التي افْتُتِح بها النَّص، ثم إنها تتكرر في مطلع كل مقطع من مقاطعه، وفي ختام المقطع الأخير محققًا بذلك الانسباك والاحتباك (بمفهوم اللِّسانيات النَّصِّيَّة)؛ حيث يكون التكرار محققًا للغاية من السَّبْك والحَبْك مجتمعين، فيكون كِلَاهما خادمًا ومقوِّيًا للآخر.

ثانيها – يرتدُّ عَجُز النص على صدره بهذا التكرار على اختلاف ظاهر في وظيفته بالموضعين؛ فالعبارة في صدر النص تُشْرِعُ الأبواب أمام مخيلة المتلقي، أما في عجز النص فهي إشعار بوصول النص إلى محطة النهاية وختام الرحلة، وهو سانحة لمخيلة القارئ لتلتقط الأنفاس بعد طول التطواف في مرائي التجربة.

ثالثها – يعتضد العَجبُ بالإعجاب حين نجد ختام الرحلة الذي أَشْعَرَ به عَجُزُ النص هو في حقيقته بداية رحلة أخرى إلى اللانهاية؛ إنه حُلْم بالمجال مستفْتَحٌ بـ «لو»؛ تلك التي لا يستمرئ قائلها مذاق الراحة، ومتضمن رغبة ملحة دائمة بالإرساء كل مساء في مرفأ عينيها الأزرق.

رابعها - بهذا الضرب من رد عَجُز النص على صدره يكون الشاعر قد وضع القصيدة كلها من أولها إلى آخرها بين قوسين، ولكنهما – في تصورنا – قوسان مفتوحان إلى الخارج، يمكن أن نمثل لهما بالصورة الآتية:

<u>صدر النص</u>   <u>جسم النص</u>   <u>عَجُز النص</u>

...) في مرفأ عينيك الأزرق <.....> أرسيت قلوعي كل مساء/

في مرفأ عينيك الأزرق(....

والذي نقترحه هنا من أقواس مفتوحة إلى الخارج، وسبق لنا اقتراحه من قبل في دراستنا لإحدى قصائد المرقش الأصغر[1] – يحقق وظيفتين تبدوان متناقضتين باديَ النظر، وليسا هما كذلك على التحقيق؛ إذ يكون القوسان حينئذ تسويرًا للحظة القراءة الآنية وللكينونة المادية للنص، على حين تراهما يشرعان نوافذ النص بانفتاحهما للخارج على اللانهائي؛ إذ يَرُدَّانِ عَجُز النص كله على صدره، وينفخان في روح القصيدة حالة دائمة من النشاط والصيرورة يتحقق بها جدلية الاستدعاء والاعتماد المتبادل بين ظاهر النص والمفاهيم السائدة في فضاء النص تفعيلًا وانفعالًا. هنا تنكسر الثنائية المزعومة للشكل والمضمون؛ تلك التي هيمنت حينًا من الدهر على المعالجة النقدية، ثم شُهِرَ إفلاسها حين استبان فقر عطائها وانعدام حجيتها، ولكن بغير أن يعرف كثير من النقاد إلى تسويغ التمرد عليها مخرجًا منهجيًا رصينًا.

---

(1) مصلوح، **في البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية**، ص 239 – 240.

آخرها - إن الجمع بين هذا التكرار الثابت في مفتتح كل مقطع، وإرْدَافُه بتفصيل وتنويع يتغيران من مقطع إلى مقطع - كل أولئك له فاعليته في عملية التلقي؛ فالثابت المتكرر يقترن عند المتلقي بالإيناس والإيلاف والمشاركة في صناعة التوقع، وأما المتغير فيفضي به إلى التذاذ المفاجآت الكامنة في التفصيل والتنويع مما لا بد له في توقعه، ولا شركة له في صناعته، ومن ثم يجتمع للمتلقي المراوحة والإيناس وإخلاف التوقع، وكلاهما مستزادٌ ومذهب لتجليات صناعة المجاز على الوجه الذي يأتي فيه فضل بيان.

2/7 صناعة المجاز وفكرة الاستقرار المفهومي

أسلفنا القول في بيان المفهوم اللِّساني للمجاز، هذا الذي يرى أن مكمن الجمال فيه هو زعزعة المفهومات القارّة لدى المتلقي؛ إذ ينشأ عن ذلك ألوان من النقل الدلالي الذي يحدث إرباكًا مثيرًا للدهشة. وإذا كان الظرف المكافئ المستوعب للمَشَاهِد حاصلًا في ما سمّاه الشاعر منسوبًا إلى ذاته المتخيِّلَة: «**في مرفأ عينيك الأرزق**»، فسنواجه هنا بإضافة المرفأ للعينين على سُنَّة ما يسميه البلاغيون «التشبيه البليغ»، أو أنه على سُنّة المجاز المرسل؛ إذ تكون الزرقة الملازمة للبحر وصفًا للمرفأ، وهكذا يندمج الأمران اندماجًا في مُركَّب يصعب فك مكوناته إلَّا بضرب من الإفساد الذي يجني على جمال التركيب، ويدخل الضيم على تعقده البهيج.

ولعلَّ المرجِّح لاحتمال إرادة المجاز المرسل أن ما جرى تفصيله في النص من موجودات وأحداث لا يكفي في استيعابه (**مرفأ عينيها**

الأزرق). ومن هنا يمكن رصد عدد غير قليل من التراكيب الحاملة لعلاقة دلالية معاندة لمفهوم الاستقرار المفهومي. ويتجلى ذلك في مظهرين؛ الأول: أن تتمثل المعاندة في ذات المُرَكَّب، من مثل:

- **ضَوْءٌ مسموعٌ**
- **شُموسٌ دائخةٌ**
- **ثلجٌ في تَمُّوز**
- **مَرَاكب حُبلى بالفيروز**
- **أَغْرَقَتِ البحرَ وَلَم تَغْرَقْ**
- **وأَصِيدُ ملايينَ الأقمارْ**
- **وعُقُودَ اللؤلؤِ والزنبقْ**
- **تتكلمُ في الليلِ الأحجارْ**

أو أن المُركَّبَ في ذاته غير حامل لسمة المعاندة، وإنما تأتيه معاندة الاستقرار المفهومي من تحييزه في (**مرفأ عينيها الأزرق**)، ومن ذلك:

- **شُبَّاكٌ بحريٌّ مفتوحْ**
- **طيورٌ في الأبعادِ تَلُوحْ**
- **تبحثُ عن جُزُرٍ لم تُخلقْ**
- **أَرْكضُ كالطفلِ**
- **أَسْتنشِقُ رائحةَ البحرْ**
- **وأَعودُ كعصفورٍ مُرهقْ**

- أَحْلمُ بِالبَحرِ وبالإِبْحَارِ
- أَرْسَيتُ قُلُوعي كُلَّ مساءْ
- في مَرْفأِ عَينيكِ الأَزْرَقْ

فكل ما سبق ذكره من هذا الباب لا زعزعة فيه للاستقرار المفهومي في ذاته، وإنما يأتيه من أنه يجد له مكانًا في (آفاق **مرفأ العينين الأزرق**). ومن هنا يمكن أن تُحمل الصورة الماثلة في (**مرفأ العينين الأزرق**) على أنها المجاز الأكبر في النص، والذي ينطوي في صورته الكلية على لقطات لافتة وباعثة على الدهشة من المجازات والتشبيهات الصغرى، تلك التي تعيش فيما بينها في اتّساق مُعْجِبٍ وتوافق ملحوظ، إلا ما كان من قوله:

فِـي دَفْتَـرِ عَيْنَيْـكِ المُغْلَـقْ
مَـنْ خَبَّـأَ آلاف الأَشْـعَارْ؟

فالصورة على جمالها في ذاتها تبدو نتوءًا ظاهرًا في جنب بنية المجاز الأكبر، وشذوذًا في منظومة المجازات الصغرى السابحة في فلك النص.

أما المقطع الأخير فيقدم بنية احتمالية مستفتحة بالحرف الشرطي (لو)، وجواب الشرط واقع في حيّز التمني:

لـو أنـي... لـو أنـي... بحـارْ
لَـو أَحَـدٌ يَمْنَحُنـي زَوْرَقْ
أَرْسَـيْتُ قُلُـوعِي كُـلَّ مَسَاءْ
فـي مَرْفَـأِ عَيْنَيْـكِ الأَزْرَقْ

وذلكم – وإن تضمن في ذاته صنعة مجازية يَرِدُ بها الاضطرابُ على الاستقرار المفهومي – فإن وقوعه في حيّز التمني بالشرط المؤذن بامتناع الجواب يلطف من وقع الإدهاش والتعجيب المترادف في المقاطع الستة، وينتهي بالمتلقي إلى ضرب من الالتذاذ بالنص، يتّسم بالسَّكِينة والارتياح، واستشعار الطرافة في المجاز بعد أن تؤوب الذائقة من جديد إلى حالة من القرار والنشوة تعقب الفراغ من تلقي النص.

3/7 تفريع على تصنيف الاستعارة

في تشخيصنا الأُسلوبي الإحصائي للاستعارة الذي أجريناه على دواوين البارودي وشوقي والشابي صنفت الاستعارة باعتبارين؛ أولهما – باعتبار النقل الدلالي، وبه فحصت المركبات اللفظية collocations بحسب حقولها الدلالية، والآخر – باعتبار العلاقة النحوية colligation.

ونصرف القول هنا إلى الاعتبار الأوَّل، وسنجد النقل الدلالي اتخذ صورة تصنيف ثلاثي، وبه اجتمع لدينا الاستعارة التجسيمية reification، وبها يحصل اقتران الجماد concrete والمجرّد abstract. والاستعارة الاستحيائية animation، وبها يحصل اقتران ما ينتمي إلى الكائن الحي (من غير الإنسان) بالمجرّد والجماد. والاستعارة التشخيصية personification؛ وبها يحصل اقتران ما يشير إلى خاصية بشرية بما هو جماد أو حي أو مجرد[1]. وقد أشرنا ثمة إلى أن تصنيف الاستعارة بحسب نقل الخصائص الدلالية – «إذا ما أريد له أن يكون مستوعبًا وشاملًا لا بُدّ له من أن يرتكز على تصنيف واسع للخصائص الدلالية

---

(1) مصلوح، **في النص الأدبي**، ص 195.

المتعلقة بالأشياء والأحداث»، ومقتضى ذلك أن التصنيف الثلاثي الذي بَدَا صالحًا لأغراض البحث الإحصائي ربما يحتاج في مقام آخر إلى مزيد تفصيل.

وبتأمل ما سبق لنا إيراده من مركبات حاملة لعلاقات دلالية معاندة للاستقرار المفهومي نجد أن المناقلة الدلالية المنتجة لهذه المعاندة كثيرًا ما تصحُّ في داخل الصنف الواحد من الجمادات أو الأحياء أو المجردات أو المشخِّصَات؛ فليست مفردات الصنف الواحد على تساوٍ مُطلق في جميع تفصيلات ما يميزها من خصائص. وفي النص الذي بين أيدينا نجد بعض المركبات الخالصة للتشخيص، ومن بينها:

- **شُموسٌ دائخةٌ**
- **مَرَاكب حُبلى**
- **تتكلمُ في الليلِ الأحجارْ**
- **قلوع ترسم رحلتها**
- **طيور تبحث عن جزر**

بيد أننا نجد منها ما يحمل سمات المناقلة بين الخصائص داخل الصنف الواحد، ومثاله:

- **أصيد ملايين الأقمار**
- **وعُقُودَ اللؤلؤِ والزنبقْ**
- **ضَوْءٌ مسموعٌ**
- **مراكب أغرقت البحر**

ويتحصل لنا مما تقدم أن النص غالبًا ما يقترح على المتلقي تصنيفاته الملائمة له من جهة صناعة المجاز على الوجه الذي يقتضي مزيدًا من التفريع على الأنواع الأصيلة.

0/8 صناعة المجاز: ما بين الرؤيتين

وجدنا أن الرؤية المعرفية إنما تقارب صناعة المجاز للكشف عن العمليات الذهنية المصاحبة والمنتجة لهذا الضرب من الإبداع القولي. أما الرؤية الدلالية اللِّسانية فغايتها النظر في المنجز المجازي بعد إنتاجه ومثوله بين يدي المتلقي قارئًا أو ناقدًا محللًا. وحينئذ ينصرف التحليل إلى محاكمة المجاز عامة والاستعارة خاصة إلى معيار الطرافة الراجع إلى مدى مخالفة التعبير للمألوف ونصيبه من زعزعة الاستقرار المفهومي.

ولقد كانت **القصيدة البحرية** لنزار قباني سانحة ملائمة لاستبانة فرق ما بين الرؤيتين؛ إذ أفضى بنا البحث إلى عدد من الملاحظ في هذا المقام يحسن التوقف عندها، وهي:

أولًا – مجال الفعل الأكبر للرؤية المعرفية هو الاستعارات والمجازات السيّارة في الاستعمال الجاري على ألسنة المتكلمين في أمور معاشهم. أما التحدي الحقيقي الذي يثير المصاعب في وجه النظرية المعرفية فهو معالجة الاستعارات الجديدة المبتكرة والطريفة novel metaphor، أو المجازات الإبداعية creative metaphor تلك التي يحتشد بها نتاج المبدعين من فرسان القول شاعِرينَ وناثِرينَ. ويبقى هذا الباب مشرّعًا أمام الباحثين لتحرير المقولات وإرهاف الإجراءات في التحليل، وتوسيع إطار المعالجة لاستيعاب هذا الصنف من المجاز.

ثانيًا – أكبر إنجاز الدراسات المعرفية في هذا الباب ينصرف إلى مفردات التعبيرات الاستعارية metaphor expressions. ومن النادر أن تجد دراسة يتجلى فيها عطاء التوجّه المعرفي في تحليل نص بتمامه. إن أكثر ما نصادفه في هذه المقاربات هو تحليل لخلايا استعارية مجتزأة من النصوص. ومع أن الرؤية المعرفية قد اتّسعت بعض محاولاتها بمجال النظر والمدارسة لتشمل فحص اللوحة والإعلان والخطاب السياسي وغير ذلك من تجليات الفن البصري والقولي تظل سُهمة الدارسين المعرفيين في المجال النصي واقعة دون منجزهم في مجال مفردات التعبيرات الاستعارية؛ إذ ظل هذا المجال هو المحبب لديهم لإثبات أصالة النسق الاستعاري في التكوين البشري، وهيمنته على بني الإنسان في مختلف مناشط الحياة. ولقد تحقق لهم في ذلك قدر طيب من النجاح.

ثالثًا – ينشأ مما تقدّم أن رسوخ الرؤية المعرفية في تفسير سر صناعة المجاز وَقْفٌ على مدى قدرتها على التوسع لتشمل النص بما هو نص، من غير توقف عند مفردات التعبيرات. وهو أفق مشرع أمام الدارسين في هذا المجال، لا في السياق العربي وحسب، بل في السياق الغربي أيضًا.

رابعًا – لا تزال الرؤية اللِّسانية التقليدية القائمة على أساس من تحليل التراكيب الاستعارية بالإجراءين الدلالي والنحوي أكثر طواعية وأوضح إتَاءً من الرؤية المعرفية. وليس في هذا تهوينًا من شأن ذلك الاتجاه بحال، بل ربما كان حثًّا منا للباحثين على الاحتشاد والتشمير له؛ انصرافًا إليه عن الدرب المأنوس الممهود، واستبارًا لجدواه في فك مغاليق صناعة المجاز.

خامسًا – يلاحظ أن عناصر المُدْخَلات في بنية الاستعارة المفهومية عند نزار ذات طبيعة حسية في الأعم الغالب. والطريف أن بعض محاوريه قد فطن إلى هذا الأمر (حوار سليم بركات في مجلة الكرمل – نيقوسيا، ع 1988/28). ونبهه إليه قائلًا: «**أنت شاعر حواس لا تجريد: لمس، لسان، شم، عين...، هل تعتبر واحدًا منها مدخلك إلى العصر؟**». وكان الأطْرف هو جواب الشاعر إذ قال: «**الحواس الخمس هي النوافذ التي تدخل منها شمس الشعر**»[1].

ويحتاج شعر نزار إلى فحص صابر متلبث باعتبار المُدْخَلات والجوامع وطرائق المزج. بيد أن البحث عن معرفة التشكيل الاستعاري الكلي للنص تبقى غاية الغايات في هذا المقام.

سادسًا – يشير الشاعر في بعض حواراته إلى رؤيته للشعر بقوله: «**يُحْدِث الشعرُ عشرات الانفجارات الصغيرة داخل اللغة، فتنكسر العلاقات المنطقية بين الكلمات، ويتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي، وتصبح مفردات القصيدة مضيئة كأرقام ساعة فوسفورية**»[2].

ويُبْرِز هذا التصور لدى الشاعر عمق الفجوة في منهجية معالجة المجاز بين الرؤيتين؛ فما يسميه الشاعر كسر العلاقات المنطقية بين الكلمات هو عند المعرفيين مظهر لعمل المزج المفهومي. أما منشؤه عند باحثي الدلالة من اللِّسانيين فهو إزاحة الأسوار والفواصل بين الحقول

(1) نزار، الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 401.

(2) نزار، الأعمال النثرية الكاملة، 8/ 43.

الدلالية، والمناقلة بين السّمات الدلالية للأشياء والأحداث والمجردات. وإذا كانت أبعاد الفجوة ظاهرة بين الرؤيتين على مستوى النظر فإنها على مستوى الممارسة في حاجة إلى مزيد تحرير وتدقيق، وبخاصة لدى فحص الاستعارات والمجازات المبتكرة أو الجديدة أو الإبداعية؛ تلك التي يصعب إقصاء أثر العامل الفردي ودور الوعي الشعري الخاص في صناعتها.

سابعًا – لعلَّ من أظهر المشكلات التي تهيب بالباحثين للنزول بساحتها، والتنقيب بأرضها، عِوَضًا من التوارد على الآبار النزيحة، هو النهوض إلى فحص الكيفيات التي توظَّف بها الرؤية المعرفية في دراسة المجاز القرآني، والكشف عمّا يمكن أن تقتضيه المحاذير العقدية من ضرورة المواءمة بين النص المقدس وبين مفاهيمها الخاصة بالفضاء الذهني وفضاءات المُدخَل والجمع والمزج المفهومي، وما يمكن أن ينجم عن إعمالها عند تحليل المجاز في هذا الضرب من النصوص ذات الطبيعة الخاصة. ونحسب هذا التحدي من أخطر ما يواجه الرؤية المعرفية للاستعارة في الثقافة العربية الإسلامية.

0/9 خاتمة وتحصيل

كان الهدف الذي انتصب هذا البحث لتحقيقه هو الاشتغال على كيفية الكشف عن سر صناعة المجاز، مُتَّخِذًا من إعمال الرؤيتين المعرفية والدلالية اللِّسانية في فحص الخلايا الشعرية التي تضمنتها «**القصيدة البحرية**» لنزار قباني مادة للمعالجة والكشف. وعُنيَ البحث بجلاء مظاهر المفارقة بين الرؤيتين، كما ألمح إلى ما يرد على الرؤية المعرفية من ملاحظ تستحث جهود الباحثين لاستدراك الفوائت

والنـواقص فيهـا، مـع تأكيـد أهميـة هـذه الرؤيـة، وضـرورة توسـيع دائـرة اشتغالها على النصوص، وإيـلاء مزيـد مـن العنايـة للاسـتعارات الجديـدة والإبداعية، حيث يكون أثـر العامـل الفـردي بـين المنـشئين فيهـا ظـاهرًا. وهذا البحث هو خطوة أخرى مـن الباحـث فـي مجـال دراسـة التعبيـرات الاستعارية بعد ما سـبق لـه مـن محاولـة إخـضاعها للتـشخيص الأُسـلوبي الإحصائي في دواوين ثلاثة من أعلام الشعر العربي.

* * *

مراجع البحث

1) الصعيدي، عبد المتعال، **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح**، مكتبة الآداب – مصر، 2005.

2) العلوي، يحيى بن حمزة، **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز/** مراجعة وضبط وتدقيق محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية – بيروت، 1995.

3) قباني، نزار، **الأعمال النثرية الكاملة**، منشورات نزار قباني – بيروت، ط 1999/2، (ج 7، 8).

4) قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني – بيروت، 2000، (ج 1).

5) مصلوح، سعد عبد العزيز، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، عالم الكتب – مصر، ط 2 ، 2015.

6) مصلوح، سعد عبد العزيز، **في البلاغة العربية والأُسلوبيات اللِّسانية: آفاق جديدة**، عالم الكتب – مصر، 2010.

7) مصلوح، سعد عبد العزيز، **في النص الأدبي**، عالم الكتب – مصر، ط 4، 2010.

8) Fouconnier, G., Mental Space in www.mentalspace.com.

9) Lakoff, G. (1993), The Contemporary Theory of Metaphor, in: Ortony, A. (ed.), 202-251.

10) Lundmark, Cartia, Metaphor and Creativity in British Magazine Advertising, (doctoral thesis), Lulea University, 2005.

11) Martins, Helen, Novel Metaphor and Conceptual Stability, Delta, vol. no. spe Sao Paulo, 2006.

12) Ortony,A.(ed.) (1993), Metaphor and Thought, 2nd ed., Cambridge - CUP.

13) Ricoeur, P. (1975), The Role of Metaphor, Multidisciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language, Toronto, University of Toronto Press.

14) Tzuyin, Vicky; Tim Curran; Lise Menn, Comprehending Conventional and Novel Metaphors: An ERP Study, Brian Research 1234, 2009, pp. 145- 155.



أبحاثٌ مترجمةٌ



المبحث العاشر (*)

تغير الجيم إلى ياء
في لهجات شبه الجزيرة العربية

تأليف: ت. م. جونستون

(*) بحث ترجمته وعلقت عليه عام 1969. وقد نشر أول مرة في مجلة مجمع اللغة العربية - القاهرة - الجزء السادس والعشرين، ثم أعيد نشره في كتاب أصدره مجمع اللغة العربية المصري بجمع وإعداد ثروت عبد السميع ومراجعة محمد حماد وإشراف كمال بشر، ط 2، 2010م.



المبحث العاشر
تغير الجيم إلى ياء
في لهجات شبه الجزيرة العربية(*)

بقلم: ت. م. جونستون

من أهم الظواهر الفونولوجية لكثير من لهجات شبه الجزيرة العربية نطق الجيم ياء. وهذا التغير الصوتي ليس محصورًا في مجموعة واحدة من اللهجات، كما أنه غير خاضع لظروف موقعية، وذلك على العكس من نطق الكاف والقاف نطقًا مزجيًّا أي انفجاريًّا - احتكاكيًّا(1)(**).

والأدلة على أن الجيم كانت تصير إلى ياء في اللغة العربية الفصحى أو في اللهجات القديمة ليست مقنعة تمامًا، كما أن هذا التغير لم يعد بصفة قاطعة – إلَّا عند قلّة من المؤلفين – تغيرًا صوتيًّا على النحو الذي

(*) نشر البحث في مجلة معهد الدراسات الشرقية والأفريقية التابع لجامعة لندن.
(BSOAS, 1965, VOL. XXXVIII, PART 2.)
بعنوان: (The Sound Change of / J / to / y / in the Dialects of Arabic of Peninsular Arabia)

(1) of Johnstone, The Affrication of 'Kaaf' and "gaaf" in the Arabic Dialects of the Arabian Peninsular, JSS, Vol. XIII, 2 1963, 210 – 26.

(**) تترجم لجنة اللهجات بمجمع اللغة العربية المصطلح affricated بالمزجي (المترجم).

حكم به على العجعجة – مثلًا – تلك التي نسبت إلى لهجة تميم[2] (وهي تغير iy إلى ij في حالة الوقف أساسًا).

وعندما كان بروكلمان Brockelman يعالج موضوع التغير الصوتي الحديث[2] ، بنى مناقشته على أن هذه الظاهرة قديمة أيضًا بالنسبة للصيغة (مَشْجِد) التي صارت إلى (مَسِيد)، والتي اقترضتها السنسكريتية في العصور الوسطى وجعلتها (مَسِيتا). ولكننا مع ذلك نلاحظ أن (مَسِيد) تظهر الآن في عدد من اللهجات التي لا ترد فيها هذه الظاهرة النطقية كما في اللهجة السودانية مثلًا[3] .

---

(1) نسبت هذه الظاهرة أيضًا إلى قبائل أخرى. وفي هذا النوع من التغير الصوتي في اللهجات قارن **كتاب** سيبويه بتحقيق (ديرنبرج) 361/1، 314/2، 342/2.

وابن جنّي: **سر صناعة الإعراب** (بتحقيق السقا وآخرين، القاهرة، 1954) 192/1.

وقارن أيضًا:

Fleisch, **Traité de Philogogie Arabe**, Beyrouth, 19650, 78.

وكذلك: Cantineua, **Cours de Phonetique Arabe**, Paris, 1960, 86 – 7.

وأيضًا: Kofler, WZKM, XIVII, 1940, 122.

وعن إمكانية الخلط بين أكثر من تغير صوتي قارن:

Rabin, **Ancient West Arabian**, London, 1951, 199.

وفي تلخيص آراء النحاة قارن: Howell, **Arabic grammar**, IV Allahabad, 1991, 1374-8.

(2) GVG, 1, 123.

(3) قارن: م. م. المجذوب: **شخصيات تربوية** 129/1 الخرطوم 1963م عند مناقشته للصيغة التونسية المقابلة. وتعرض بروكلمان (GVG, Loc. Cit) لهذه المنطقة كان في معرض الإشارة إلى تغير الياء إلى جيم قارن:

Stumme, **Marchen und Gedichte aus der Stadt Tripolis in Nordafrika,** Leipzig, 1893, 202.

وكذلك فإنه على الرغم من أن الجواليقي[1] في زمن مبكر قد عاب (مَسِيد) بأنها نطق سوقي لكلمة (مَسْجِد)، فإن الأمر في الحقيقة لا يبدو كذلك، وقد دلل الدكتور محمود الغول بأدلة مقنعة[2] على أن الكلمة (مَسِيد) مشتقة من (سود)[3] لا من (سجد)[4].

وإنه لمن المعقول في ضوء هذه الحجج أن نفترض أن (مسيد) كلمة عربية جنوبية قديمة من الجذر (سود)، ولقيت انتشارًا واسعًا، ووصمت بأنها سوقية؛ إذ نظر إليها على أنها تحريف لكلمة (مسجد). ولعلَّ هذا يُفسِّر ورودها في لهجات لا يقع فيها تغير صوتي من الجيم إلى الياء.

وقد ناقش كوفلر Kofler[5] ولندبرج[6] Londberg أمثلة أخرى يبدو أن الجيم فيها صارت ياء في العربية الفصحى أو في اللهجات القديمة، يناقش كوفلر تغير (شجر) إلى (شِيَر)، و(جثجاث) إلى (جثيات)، و(صهريج) إلى (صهريّ)، و(جصَّص) إلى (يصص).

---

(1) **أخطاء العوام** 145 – 146 (تحقيق ديرنبورج وآخرين ليبزج 1875).

(2) **Early Southern Arabian Language and Classical Arabic Sources** (University of London, Ph. D. Thesis, 1962), 250 – 2.

وأنا مدين للدكتور الغول بهذه الإشارة والإشارة الآتية.

(3) قارن **تاج العروس** مادة (سود).

(4) يناقش كانتيو (Cours, 60) هذه الحالة منفصلة انفصالًا كليًا عن مناقشته لتغير الجيم إلى ياء قائلًا: «تسقط الجيم قطعًا بعد السين وتنقلب إلى ياء في الكلمة (مسيد)...».

(5) المقال السابق ذكره 121 – 132.

(6) Hardramoût 539, Glossaire Datinois, 258 f.

ويقول لسان العرب مفسِّرًا هذه الظاهرة بالنسبة لهذه الأمثلة كلها: «لأن العرب تجعل الجيم ياء» (مادة يصص)[1].

أما أعظم هذه الأمثلة طرافة من حيث الدلالة على التغير الصوتي، فهي الكلمة (شِيَر) التي يصاحب تغير السواكن فيها تغيرًا في الحركات. وبسبب هذا التغير زعم ابن جني[2] – وهو بالتأكيد مخطئ في زعمه – أن (شِيَر) هي الأَصل و(شَجَر) هي الصِّيغة المتطورة عنها.

ويقدّم لنا (لندبرج) – فيما يقدم من أمثلة – الصيغة الفصيحة (مشيَّع)[3] مساوية لكلمة (مشجع)، و(راع) مساوية لكلمة (رَجَع)[4]. ويبدو على أي حال أن هذين المثالين يرجعان إلى أصلين مختلفين[5] تداخلت بعض معانيهما أكثر من كونهما مثالين لتغير صوتي قديم.

ولهذا السبب نجد علماء فقه اللغة العربية لا يقدمون أية فكرة واضحة عن أي تغير صوتي عام يمكن مقارنته بما يقع في اللهجات الحديثة. على أن هناك عددًا من الحالات المعينة التي تشير إلى أن هذا التغير ربما كان خاصة لهجية في العصور القديمة.

---

(1) في طبعة بيروت 1952 جنجات. قارن أيضًا: Musil, Arabia Deserta, New York, 1927, 600.

(2) لسان العرب، مادة شجر (والبدل لا تغير فيه الحركات). قارن على أي حال: Leslau, Lexique Soqitri, Paris, 1938, 424.

(3) Glossaire Datinois, Loc. Cit.

(4) PO. Cit., 1626.

(5) الطريقة نفسها مثلًا بالنسبة للصيغتين (خلغ) و(جلع). (ابن السِّكِّيت، كتاب القلب والإبدال 29، تحقيق هافينر): (ed. Haffiner, Texte zur Arabischen Lexiko – Graphie, Leipzig, 1905).

أما بالنسبة للهجات الحديثة فقد وثقت هذه الظاهرة توثيقًا يكفي للتدليل على وقوعها في لهجات جنوبي شبه الجزيرة العربية وشمالها. وقد جاءَ ذكر شمالي شبه جزيرة العرب لأَول مرة على لسان ڤيتشتين[1] Wetzstein الذي لاحظ أن الجيم تنطق ياء في لهجات سرديَّة، وبني صخر، وفُحَيب، وسرحان، وشرارات، وفي لهجة السكان المستقرين في تيما، ودومة الجندلية (بالجوف)، وجبة، وحايل، والقبائل التي تسكن أدنى الفرات[2].

وقد استطاع كانتينو[3] أن يؤكد هذه الظاهرة لسرحان وسردية والجوف، ولكنه لم يستطع إثباتها لبني صخر[4].

وكذلك لم يستطع أحد الرواة اللغويين الذين يعرفون نجدًا معرفة جيدة أن يثبتها لحايل[5]، ولكنه زعم وقوعها في لهجة بني تميم في الحوطة جنوبي الرياض.

ويقدّم (لندبرج) أمثلة عديدة لهذه الظاهرة في حضرموت، وإن

---

(1) Sprachliches aus den Zeltagern der Syris. Chen Wuste', ZDMG, XXLL, 1868, 163.

(2) قد أكدها مؤخرًا سوسين Socin انظر ص 187 فما بعد.

(3) "E'tudes sur Quelques Parlers de Normades Arabes Dorient", AIEO, 11, 1936, 24-5, And 111, 1937, 137 – 8.

(4) على أي حال فقد قال عن تحرياته في بني صخر: «كان الاستفتاء صوريًّا حتى إنه من الصعب أن نجعله أساسًا للحكم» (Art. Cit, 138).

(5) يبدو من تحرياتي أن من المستبعد عدم وقوعها في لهجة حايل.

كانت مواقعها الجغرافية لسوء الحظ لم تحدد تحديدًا دقيقًا[1]. وهو يلحظ مع ذلك وقوعها نادرًا في لهجة دثينة[2].

ويلاحظ رودو كاناكيس Rhodokanakis أيضًا وقوع هذا التغير الصوتي في لهجة ظفار[3].

وتمثل لهجات الساحل الشرقي للصحراء العربية حلقة الاتصال بين اللهجات الجنوبية والشمالية[4]، ولهذا كان في استطاعتنا أن نحدد المنطقة التقريبية التي توجد فيها هذه الظاهرة كما هو موضح بالخريطة[5].

---

(1) Hedremoût, 539.

وقد أخبرني دكتور سرجانت Serjeant أن هذا التغير الصوتي عام في عربية الطبقات غير المثقفة.

(2) Glossaire Datinois, 259.

(3) Cf. der Vaulgarorabische Dialekt in Dafâr.

CK. Akad. D. Wiss Sudrabische, Exedition x) Wein 1911, 76.

(4) من الطريف أن نعرف أن هذه الظاهرة قد لاحظها في هذه المنطقة بلغريف Palgrave قبل أن ينشر ڤيتشتين بحثه، وذلك إذ يقول عن عربية الشارقة على الخليج العربي: إن تغير الجيم العربية إلى ياء خطأ نطقي محلي في اللهجة حيث تتحول مسجد إلى مسيد وعجمان إلى عَيْمان وهكذا.

(5) في ما يتعلق بعدم وقوع هذه الظاهرة، اقتصرت الخريطة على الإشارة إلى مناطق الأطراف التي كانت من المتوقع حدوثها فيها.



فالحد الشمالي الشرقي لوقوع هذه الظاهر يمكن أن يمتد على امتداد الأهواز[1].

---

(1) من مذكرات لوريمير COL. D. L. R. Lorimer عن عربية الأهواز التي أخذت عنها الأمثلة المذكورة في ص 7 و8 (وهي بمكتبة معهد الدراسات الشرقية والإفريقية).

والحد الجنوبي الشرقي يمتد إلى خور فكان (ويصل على وجه التأكيد إلى ما يقارب الفجيرة) في شبه جزيرة رأس الخيمة[1].

وقد سجل لوريمير Col. Lorimer الأمثلة الآتية في الأهواز ما بين عامي 1907 – 1908[2].

الكلمة في لهجة الأهواز	المقابل
جا، (وفي أماكن أُخرى) يا جا	[أتى[*]]
جِلِد، ي ي ليد[**]	جلد
جَديد، يَديد	جديد
جوعان[***]، يوعان	جوعان
جَريذي، يريذي	(جريذي) [فأر]
جُرُف، يُرُف	جرف
يَرَس والجمع يَرُوسا	جرس
الكلمة في لهجة الأهواز	المقابل

(1) هذا الحد الشرقي على أي حال يمكن أن يمتد حتى عمان نفسها. وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة لا توجد في لهجة مسقط إلا في الكلمة (وايد) المنقلبة عن (واجد) بمعنى كثير.
Cf. Jayakar, "The O'manee Dialect of Arabic, Part 1" JRAS, NS, XXI, 1889, 652.
فمن المحتمل وقوعها في لهجات الساحل العُماني قرب شبه جزيرة رأس الخيمة.

(2) احتفظ بالكتابة الأصلية في هذه الأمثلة مع تعديلات طفيفة، وقد وضعت الإضافات بين قوسين مستديرين.

(*) الكلمات التي بين الأقواس المعقوفة من الإضافات المفسرة التي ذكرها المؤلف (المترجم).

(**) لجأت إلى فصل الحرف للدلالة على أن الكلمة تبدأ بحركة فالياء المنفصلة مقابل الكسرة وتكرارها دلالة على أن الكسرة طويلة (المترجم).

(***) علامة الأنجم الثلاثة الموجودة فوق الواو والياء للدلالة على الإمالة (المترجم).

جَرَب، يَرَب[1]	(جرب)
ي ي لا ل (وفي أماكن أخرى)	
ي لا ل[2]	(جلال) [سرج]
جود، يود[3]	(جود) [قربة ماء]
جيب، ييب والجمع ي يوب	جيب
حايز الجمع: حُوَايز	(حاجز)
رَيَّال والجمع رِيَايل، رِجَاجيل	رجل (رجال)
ريَف	رجف
روي	روج [موجة مائية]
شْراي، والجمع شْرَايات	سراج
عَرَج، عَرَي	عرج
عَوَيْ	أعوج
فنجان، فنيان	فنجان
واجد، وايد[4]	فجْر

ويمكن أن نلاحظ هنا أمرين:

---

(1) ملاحظة يفسر فيها المؤلف معنى الجرب للقارئ الأجنبي (المترجم).

(2) Of Meiszner, **Neurabische Geschichten au dem Iraq**, Leipzig, 1903, 116 (Pocksattal).

(3) Meiszner, Op. Cit. 171 (Lkeiner Schlauch).

(4) يمكن أن تكون الكلمة البغدادية (هوايا) هي هذه الكلمة نفسها ومع ذلك قارن:
N. Malaika, Grundzuge der **Grammatik des Arabischen Dialektes Von Bagdad,** Wiesboden, 1963, 35.
والتغير الصوتي من الجيم إلى الياء ليس ظاهرة من ظواهر عربية بغداد. وانظر المرجع السابق ولاحظ الكلمة (رجال) وجمعها (ر(ي) ياجيل) المنقلبة عن: (رجا جيل).

الأَوَّل – أن الجيم والياء في هذه الأمثلة كلها تقريبًا يبدو أنهما صورتان اختياريتان للنطق.

الثاني – لم يلاحظ وجود الصيغ المشتملة على الياء بالنسبة لكثير من الكلمات (مثل: واجب، جبهة، جرادة).

ويوجد هذا التغير الصوتي أيضًا في لهجة البصرة كما نجد في (يا – جا).

أما فيما يتعلَّق ببقية جنوب العراق فقد لاحظ (سوسين) أن هذا التغير سمة من سمات العربية في المنتفج وسوق الشيوخ(1).

وفيما يلي أمثلة توضح هذه الظاهرة في لهجة الكويت في سياقات صوتية متنوعة(2):

ييب	جيب [أحضر]
يِبْت	جبت [أحضرت]
نَسِي	نسج
سِرِي	سرج
يَيت	جيت [أتيت]
يامِعَه	جامعة [ربطة وهي من الكلمات البحرية]
يَرَاد	جراد

(1) Aus Einem Briefe des Dr. "Soicn and Prof. Noldeke", ZDMG, XXIV, 1870, 470.

(2) أمثلة الساحل الشرقي لشبه الجزيرة العربية هي من ملاحظاتي الميدانية ما لم ينص على خلاف ذلك. وبالنسبة للأمثلة الكويتية الأخرى انظر:

Holmes and Sam'aan, Handbook of Kuwaiti Arabic (Publ. Kuwait Oil Co.) London, C. 1951 and 1957.

وأيضًا ج. حنفي: **معجم الألفاظ الكويتية**، بغداد 1964م.

شْرَاي	سراج
دَرَيْ	درج
حَيَر	حجر، ثِقْل يستخدمه الغواص أو الصائد [لتثبيت السفينة في عرض البحر].
يوش	جوش [من الكلمات البحرية وهي الشراع الإضافي في السفينة]
يريور	جرجور [سمك القرش].
بْلويْ	بلوج [سكر القصب][1] .
يوعان	جوعان
يو، ياو	جاوا [جاءوا]

وقد نبذ الميل إلى هذا النطق بسبب التطور السريع في الأحوال الاجتماعية والاقتصادية الجديدة في الكويت، واستبدل، معظم الكلمات التي تنطق فيها الجيم ياء – أو هي في طريقها للاستبدال – ما يناظرها في العربية العامة pan – Arabic Koiné.

على أن هذا النطق ما زال يفرض نفسه في كلمات معينة كثيرة الشيوع (مثل: يا)، وفي كلمات محلية ليس لها نظير دقيق في العربية العامة، ويتَّصل أكثر هذه الكلمات بالبحر والملاحة[2]. وعلى الرغم من أن الميل إلى نطق الجيم ياء أصبح في حكم العدم، ومن ثم كان من الصعب أن نفصل في الأمر – فإنه يبدو صحيحًا أن الجيم في كلمات

---

(1) Cf. Socin, **Diwan aus Cenetralarabien**, Leipzig, 1900, glossary.

(2) من ذلك مثلًا بعض المصطلحات الفنية التي سجلها جونستون وموير Muir في بحثهما:

"Some Noutical Terms in the Kuwaiti Dialect of Arabic", BSOAS, XXVII, 2, 1964, 299 – 332.

كثيرة في اللهجة الكويتية لم تنطق ياء أبدًا حتى في المصطلحات البحرية الراسخة في القدم كما في (جِيب) وجلنكًا وجالبوت[1].

ولا توجد هذه الظاهرة في كلام الكبار من أفراد القبائل التي كانت تقطن مناطق ما وراء الساحل الكويتية، وأعني بها الرشايدة والعوازم والمطير والعجمان. وينطبق هذا الأمر عليهم، حتى بعد استيطانهم الكويت بوقت طويل. ولكن هذه الظاهرة، مع ذلك، يمكن ملاحظاتها في كلام الجيل الأصغر سنًّا من أفراد القبائل الذين قضوا سنوات المراهقة في الكويت، حتى وإن كانوا يتكلمون في حضرة من يكبرونهم سنًّا.

ونطق الجيم ياء من ظواهر لهجات السحا[2] والبحرين. والأمثلة الآتية شواهد من لهجة البحرين:

تْيينّا	تجينا [أنت تحضرين إلينا]
يد [ي] ري	جدري
يهَّال، يْهَال	جهال [أطفال]
يابوا	جابوا (أحضروا)
يَـ (je, jae)	جا (جاءَ)
نْعَيز	نعجز
عَيَل (منقلبة عن أجل)	عجل [بمعنى: ثم ماذا؟ أو وبعدين؟]
[ي] يون	يجون [يحضرون]
عَيُوز	عجوز [امرأة عجوز]

(1) انظر البحث السابق. وكون هذه الكلمات مقترضة لا يؤثر على هذا الادعاء فإن التغير الصوتي المحلي يؤثر على كلمات مقترضة أخرى كما في الكلمة الفارسية (جرخ) التي صارت إلى (كرخ) و(شرخ) كما تظهر في صورة (جرخ).

(2) سجلت في مذكراتي وجود هذه الظاهرة في الظهران وإن لم أورد أمثلة على ذلك.

وفي الأمثلة الآتية يحدث التحول بالصورة الآتية:

ij, ji ⟶ ii, aj ⟶ ee, yij (yaj) ⟶ y (I) , yj (I) (y) i

مِيدَاف	مجداف (منقلبة عن مجداف)
رِيل	رجل
مِشْتَعيل	مستعجل
ويــه	وجــه
(اللا) يزيك (خير)	(الله) يجزيك خير
(يـ) يبون	(y) iibuun[1] يجيبون

ولاحظ أيضًا الكسرة الطويلة الخالصة ii المنقلبة عن ayu (aju) في[2]:

رِيل رِجْل

وهناك على أية حال كثير من الكلمات الشائعة التي لا تنطق فيها الجيم ياء كما في نحو حِجْرة لا حيرة، وجماعة أكثر من يماعة. ولا تقع هذه الظاهرة كذلك في الكلمات المأخوذة عن اللغة العامة كما في عالج (علاجًا طبيًّا).

وتتمتع ظاهرة نطق الجيم ياء بحرية الوقوع في قَطَر في لهجات سكان الشمال المستقرين استقرارًا تامًّا. ولكنها تختفي بشكل ملحوظ من كلام أنصاف المستقرين: بني هاجر في الشمال، والمناصر في الجنوب.

---

(1) ي ي يبون Iibuun أكثر اختصاصًا بلهجة البحرين و(يبون) أخص بلهجات شرقي شبه الجزيرة العربية الأخرى. (Hadramoû P. 59).

(2) يقدم لاندبرج Landberg مثالًا له هو: عجز الذي تحول إلى عيز.

وتحدث بدرجة من الحرية أقل في كلام السكان المستقرين من أهل الدوحة.

وكلام أهل الشمال – من هذه الناحية ومن نواح أُخرى – أكثر شبهًا والتصاقًا بكلام البحرين، على حين يميل الكلام الجنوبي إلى أ ن يكون أكثر شبهًا بكلام السعوديين جيران قطر من ناحية الجنوب[1].

وهذه الأمثلة الآتية من الشمال:

عايلين	عاجلين
عَوِي	عوج (ركن)
نَيم	نجم (نوع من الحشائش)

أما الأمثلة الآتية فهي من الدوحة:

ريَّال، رَيَّال	رجال (رجال)
وايد	واجد (كثير)
(ي) يرون	يجرون (أو يدفعون في التجديف)
يِسْره	جسرة (جندل)

ومع أن هذه الظاهرة لا توجد في كلام العناصر القبلية التي هي حديثة الاستقرار نسبيًا في قطر، أو العناصر التي ظلَّت على بدويتها فإنها موجودة في لهجات القبائل القطرية الأقدم استقرارًا، ومن ثم نجد في بلدة بيت كثير[2]:

(1) لا يصدق هذا على أهل الدوحة الذين ينحدرون من أصل فارسي، والذين يقع في كلامهم نطق الجيم ياء بصورة غير نادرة.

(2) من ملاحظات صديقي ويلكنسون.

خَرِي والجمع خِرُويْ	خُرْج.
عَيَأي	عجاج (أثر السفينة)
(عجاج)	(عجاج) (الغبار)

وفي لهجات ساحل الصلح البحري(*) Trucial Caost يظهر تغير الجيم إلى ياء في عدد من الكلمات أكثر مما هو موجود في اللهجات الأُخرى في شرقي شبه الجزيرة العربية. وتلاحظ هذه الظاهرة بصورة أكثر في مجرى الحديث العادي، ولكنها تقع على نحو أقل في كلام المثقفين من أهالي دبي وشارجة (الشارقة)، وتمثلها الأمثلة الآتية:

دبي

انْيرَ	آنجر (هلب - خُطَّاف)
ياوَش	جَاوَش [غير اتجاه السفينة]
ويــه	وجــه

البوريمي:

فِنْيان	فنجان
حْياي	حجاج (حاجب العين)
خارِي[1]	خارج

(*) مصطلح يطلق على مجموعة من المشيخات ارتبطت بمعاهدة مع بريطانيا، وتشمل الشارقة، ورأس الخيمة، وأُم القيوين، وعجمان، ودبي، وأبو ظبي، وكلبا، ومشيخة الفجيرة غير المحمية. (المترجم).

(1) في معظم اللهجات الأُخرى لشرقي الجزيرة العربية تنطق: خارج.

مْسِيد[1]	مسجد
تريع	ترجع (أنت)
يابية	جابية (صهريج)
نايح[2]	ناجح

أبو ظبي[3]:

ميْهود	مجهود (مريض)
ميْرور	مجرور (ممدود)
يَلْف	جلف (قشر)
بِداد	جداد (البلح الطازج)
يِفْره	جِفره (حفرة)
يناح	جناح
يرْز	جرز (كلمة تطلق على الفأس في الشحوح)

ومن التغيرات الصوتية الأكثر تعقيدًا في (أبو ظبي) الأمثلة الآتية:

ساروق ← ساروگ ← ساروج[*] سارويْ (ممشى رملي).

لــدغ ← لـدگ ← لَدَيْ

وتمكننا المادة التي قدمت من لهجات شرقي الجزيرة العربية،

(1) قارن هذا النطق بالنطق (مسجد) في مسقط Muscat (Masqat) ففي هذه المنطقة يمكن أن يكون أصل الكلمة هو مسيد أو مسجد.

(2) في معظم اللهجات الأُخرى لشرقي الجزيرة تنطق: ناجح.

(3) مأخوذة من ملاحظات ويلكنسون.

(*) النجمة هنا للإشارة إلى أن الصيغة مفترضة (المترجم).

منضمًّا إليها تلك المعلومات المتاحة لنا عن المناطق الأُخرى من الوصول إلى نتائج معينة هي:

(أ) أن التطوّر الصوتي من الجيم إلى الياء ليس مشروطًا بالسياق الصوتي.

(ب) أن الجيم لا تنطق ياء في عدد من الكلمات الشائعة، ومن ثم نجد في البوريمي نفسها: حجرة بالجيم لا بالياء[1] (بمعنى حُجْرة).

(جـ) من الممكن وقوع العكس على ما هو ظاهر في نطق الجيم ياء بطريقة اختيارية.

(د) هذه الظاهرة تخترق الحدود اللهجية العادية، ومن ثم نجدها في بعض اللهجات الشَّمَّرية (سردية وسرحان) ولهجات الساحل الشرقي لشبه الجزيرة العربية (وإن كانت لا تظهر في اللهجات ذوات القُربى في وسط نجد)، وفي بعض لهجات جنوبي الجزيرة العربية.

* * *

(1) Cf, Also Cantinueau, "Etudes", 137.

والكلمة msiid استثناء من هذا التعميم في لهجة عمان المحمية. وقد يعني هذا تأييد القول بأن msiid = مسيد. ومهما يكن الأمر فعدم وقوع masjid = مسجد يمكن تفسيره أيضًا من زاوية النطق المحلي للكلمة (مسقط).



المبحث الحادي عشر

العَرُوض:

رُؤية أُخْرى

تأليف: بوهاس، جيوم، كولوغلي



المبحث الحادي عشر(*)

العَرُوض:
رُؤية أُخْرى

تأليف: بوهاس، جيوم، كولوغي

تمهيد

لكي نتفهم نظرية العروض العربي التي وضعها الخليل يلزمنا الإحاطة ببعض الأفكار العامة في ما يتّصل بالشعر والعروض عند العرب، فالبيت التقليدي يتألف من مصراعين أو شطرين، ويتألف الشطر من عدد من التفاعيل أو الأجزاء، أقله اثنان وأكثره أربع. أما التفعيلة فتتألف من مقاطع، والمقطع إما قصير (u) وإما طويل (–). ويمتاز المقطع الأخير من كل شطر بأنه ملازم للطول. أما المقطع القصير فيتألف من صامت (ص) وحركة (ح) وتبقي سائر المقاطع الأخرى طويلة. ولا يسمح الشعر بالمقطع بالغ الطول (ص ح ح ص) أو (ص ح ص ص)، وهو الذي يبدو في كلمات من مثل: «قارّةٌ» إلا في قواف بعينها.

وليست التفعيلة سلسلة من المقاطع تتوالى كيفما اتّفق، بل عكس ذلك هو الصحيح، ذلك أن التفعيلة مؤلفة من نواة ثابتة ثنائية المقاطع يسميها العروضيون العرب «الوتد» مصحوبة بمقطع أو مقطعين. ويتخذ الوتد إحدى صورتين: الأولى صورة الوتد المجموع ويتألف من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل (u –)، وهي التفعيلة الإيامبية، وتتألّف الأخرى

(*) ذلكم هو الفصل السابع من كتاب: «**التراث اللغوي العربي**»، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، 2000م. ترجمه الدكتوران محمد حسن عبد العزيز وكمال شاهين، ما عدا هذا الفصل فقد طلبا إليّ القيام بترجمته، فما كان مني إلّا إجابة المطلب حبًّا وكرامة، وقد نبه المترجمان إلى ذلكم في مقدمة الكتاب المطبوع.

من مقطع طويل يتلوه مقطع قصير [– u]، وهي التفعيلة التروكية. وقد تقع النواة داخل التفعيلة في بدايتها أو وسطها أو نهايتها. ويمكن أن نصوغ هذه المعلومات صياغة مختصرة على نحو ما جاء في المخطط الآتي.

وترجع أبيات الشعر التقليدي إلى ستة عشر بحرًا. ويزودنا الجدول 1.1 بقائمة لهذه النماذج الوزنية الستة عشر في صورة أقرب إلى التجريد، فالعناصر الواقعة داخل الأقواس المربعة تمثل العناصر الثوابت، وهي التفعيلة الإيامبية [u –] والتفعيلة التروكية [– u]، وهما ما أطلق عليه العروضيون العرب الوتد المجموع والوتد المفروق. وتشير النقاط إلى موقعية المقطع الذي يرد في البيت بوصفه مقطعًا قصيرًا [u] أو مقطعًا طويلًا [–]. أما الأقواس الهلالية فتدل على أن التفعيلة التي بداخلها لا يلزم لها أن تشكل جزءًا من البيت. وتعني الخطوط المائلة في القائمة أن التفعيلة المناظرة لها يمكن ألا تتحقق في مثال شعري.

شكل: 1(*)

ب

ش ش

ف ف (ف ((ف)) ف ف (ف ((ف))

و س (س) و (س (س))

أو (س) س و أو (س) س و

أو س و (س) أو س و س

ب = بيت ش – شطر ف = تفعيلة و = وتد س = سبب

(*) أعيد ترقيم الأشكال هنا على خلاف أرقامها في الكتاب الأصلي بما يناسب اجتزاءها وورودها مستقلة في كتابنا هذا.

شكل: 1.1

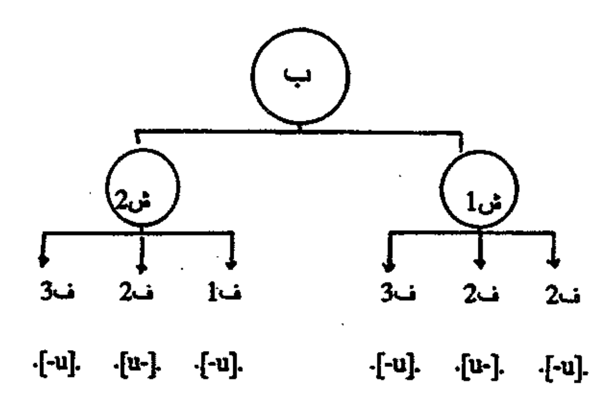
بحور الشعر العربي التقليدي

		ف 1	ف 2	ف 3	ف 4
1. وتد في بداية التفعيلة					
.1	هزج	..[-u]	..[-u]	llll	llll
.2	وافر	-[uu] [–] [-u]	[- uu] [–] [-u]	(-[-u])	llll
.3	مضارع	..[-u]	..[u-]	llll	llll
.4	طويل	.[-u]	..[-u]	.[-u]	..[-u]
.5	متقارب	.[-u]	.[-u]	.[-u]	.([-u])
2. وتد في نهاية التفعيلة					
.1	رجز	[-u] ..	[-u] ..	([-u]..)	llll
.2	سريع	[-u] ..	[-u] ..	[-uu] [-u-] [- -]	llll
.3	كامل	[-u]-[uu] [-]	[-u]-[uu] [-]	([-u]-[uu]) [–]	llll
.4	منسرح	[-u]..	[u-]..	[-u]..	llll
.5	مقتضب	[u-]..	[-u]..	llll	llll
.6	بسيط	[-u]..	[-u].	[-u]..	([-u].)
.7	متدارك	[-u].	[-u].	[-u].	([-u].)
3. وتد في وسط التفعيلة					
.1	رمل	.[-u].	.[-u].	(.[-u].)	llll
.2	خفيف	.[-u].	.[u-].	(.[-u].)	llll
.3	مجتث	.[u-].	.[-u].	llll	llll
.4	مديد	.[-u].	.[-u].	.[-u].	llll

وقد قسمت البحور على نحو ما جاء في دراسة بوهاس (1974) إلى ثلاث فئات تبعًا لموقع العنصر الثابت في التفعيلة: بدءًا، أو وسطًا، أو نهايةً. وما جاء في السطر الثاني من الجدول 1.1 على هيئة [uu] – نعني به أن من الممكن أن نجد في هذا الموضع من البيت الشعري إما uu – أو–. ويكمن الفارق بين السطر السادس والسطر السابع في تكوين التفعيلة الأخيرة، فإذا كانت التفعيلة الثالثة إعادة إنتاج لشكل من أشكال

المتواليات التي يتضمنها السطر السابع وجبت نسبة البيت إلى السريع وإلا كان من الرجز. ويتضمن هذا الجدول جميع نماذج البيت الشعري التقليدي، فكل بيت شعري تقليدي هو تحقيق لنموذج من هذه النماذج. ونقول بعبارة أخرى، إننا نتوصل إلى أي بيت شعري إذا ما بدأنا من أي سطر في الجدول آخذين بالاعتبار العرف المتعلق بتحقيق مواقع النقاط. ولنضرب مثلاً بالسطر الرابع عشر لنرى كيف يكون...

شكل 2.1



ولنفترض أن جميع النقاط قد تحققت على الوجه الآتي:

– [– u] – – [u –] – – [– u] – – [u] – – [u –] – – [– u] –

وحاصل ذلك هو البيت الآتي:

الشطر الأول:

ليْ / تَ / حظْ / ظي / مِنْ / هُـ / و / مِنْ / مِثْ / لِ / هِي / أَنْ

لَيْتَ حَظِّي مِنْهُ وَمِنْ مِثْلِهِ أَنْ

الشطر الثاني

لا / تَ / را / هُـ / عَي / نِي / وَ / أَنْ / لا / يَ / را / ني

لا تراه عَيْني وَأَنْ لا يراني

ويمكن، بطبيعة الحال، أن نقوم بالعملية في الاتجاه المضاد، فنبدأ من البيت لنتعرف إلى البحر، متّبعين الإجراء الذي اقترحه بوهاس (1974). وخاتمة القول أن جميع الأسطر في أي قصيدة تقوم على البحر نفسه، وهذا يعني أنها جميعًا ذات بنية واحدة على المستوى التجريدي.

وسوف تمكننا هذه الأفكار المبدئية من التوصل إلى عدد من المَلاحظ، وهي ملاحظ ينبغي أن تفسرها جميع المصنفات التي قَعَّدَتْ لبحور الشعر العربي، ومن ثم نكون قادرين على رؤية الكيفية التي يفسر بها العروضيون العرب هذه التحققات، وعلى القيام بمحاولة لوصف النسق الذي اقترحوه.

ملاحظات

إذا عدنا إلى الجدول 1.1 مرة أخرى، وأولينا عناية خاصة للمجموعة الثانية، فإن من المحال أن تفوتنا ملاحظة وجود خصائص تشترك فيها جميع الأبحر في هذه المجموعة. والذي يمكن أن يكون واضحًا أول وهلة هو ما يتّصل بالرجز والسريع، اللذين لا يختلفان إلا في التفعيلة الأخيرة. فلنضع الرجز والمنسرح موضع المقارنة وسنجد أن بنية هذين البحرين من حيث التفاعيل واحدة؛ إذ تتألف من نقطتين ووتد واحد: [.. و]. والفارق الوحيد بينهما هو أن المنسرح يشتمل على وتد مفروق في التفعيلة الثانية. وبعد فلتكن المقارنة بين التفعيلتين الأوليين في الرجز والمقتضب؛ وسنتوصل بالمقارنة إلى أن الفارق بين هاتين المتواليتين راجع كذلك أيضًا إلى وجود الوتد المفروق، ولكنه في هذه المرة موجود في التفعيلة الأولى؛ هناك إذن علاقة واضحة بين الأبحر الثلاثة. والذي يتبادر إلى الذهن بطريقة طبيعية هو أن المنسرح

والمقتضب كليهما يمكن أن يكونا مشتقين من الرجز شريطة أن تصاغ العلاقة على الصورة التي لوحظت وهي ([u -] ⟵ [- u])، أي تحويل الوتد المجموع إلى وتد مفروق.

لنتحول الآن إلى الكلام على الرجز والبسيط فنجد أن التفاعيل التي تحمل الأرقام الفردية في البسيط مطابقة كل المطابقة لتفاعيل الرجز؛ إذ هي جميعًا تتألف من.. [- u]. أما التفاعيل التي تحمل الأرقام الزوجية فتمتاز من الأخريات بخلوها من مقطع يناظر نقطة واحدة. والذي يبدو واضحًا هنا أيضًا هو أن البسيط يمكن استخراجه من الرجز بحذف نقطة في تفعيلة واحدة من بين كل تفعيلتين. يضاف إلى ذلك أن هذا الحذف إذا شمل جميع التفاعيل حصل لنا المتدارك، ولكنا مضطرون حينئذ إلى ملاحظة العلاقة بين حذف النقطة وعدد التفاعيل في الشطر. ففي كل بحر رباعي التفاعيل يوجد حذف في تفعيلة واحدة على الأقل من بين التفعيلتين. وأخيراً يمكن أن يصاغ الكامل من تفاعيل مطابقة كل المطابقة لتفاعيل الرجز (- -u -)، ذلك أن النقطتين في الكامل يمكن أن تتحققا في صورة (–) . وهكذا يمكن تشخيص العلاقة بين البحرين في الصورة الآتية: إذا تمثلت جميع النقاط في (–)، ونشأت عن ذلك علاقة فك التضعيف (– ⟵ u u) تلك التي تساوي بين المتواليتين (– –) و (u u –)، من ثم يكون استنباط الكامل من الرجز ممكنًا.

هذه العلاقات الثلاث: التحويل التروكي، والحذف، وتحريك الساكن التي لاحظناها في المجموعة الثانية موجودة أيضًا في المجموعتين الأخريين. ففي المجموعة الأولى يمكن أن نلاحظ أن نسبة الوافر إلى الهزج كنسبة الكامل إلى الرجز، وأن نسبة المضارع إلى الهزج

هي نسبة المنسرح إلى الرجز، وأن نسبة المتقارب إلى الهزج هي نسبة المتدارك إلى الرجز.

ويمكن أن يصدق القول نفسه على المجموعة الثالثة بمقارنة الأزواج الآتية:

الرمل/الخفيف والرجز/المنسرح: وجود [u –] في التفعيلة الثانية.
الرمل/المجتث والرجز/المقتضب: وجود [u –] في التفعيلة الأولى.
الرمل/المديد والرجز/البسيط: حذف نقطة من بين نقطتين في التفعيلة.

توجد إذن في المجموعات الثلاث علاقات من نمط واحد يمكن اختزالها على الوجه الآتي:

التحويل التروكي [u –] ⟵ [– u] ⟵ [u –]

الحذف رباعي التفاعيل: ⟵ ∅

تحريك الساكن: – – – u u – (وبالنسبة للعلاقة الأخيرة من الضروري تجاور العنصرين من نوع –، وهو ما يَسْتَثْنِي حدوث هذه العلاقة في المجموعة الثالثة).

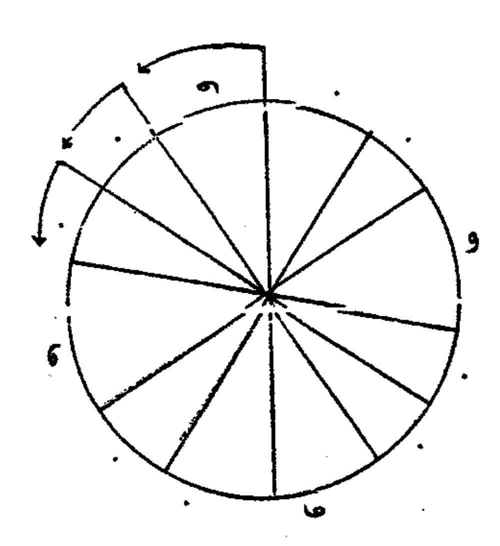
والآن نصل بالمعالجة إلى الأبحر الثلاثة: الرجز والهزج الرمل؛ فهذه الأبحر تتضمن في تفعيلاتها نقطتين ومتوالية من النوع [u –] ولا فرق بينها إلا في موقع الوتد، ومن ثم يمكن استنباط بعضها من بعض. ويمكن لهذا الاستنباط على سبيل المثال أن يتم بالتبديل الدائري، فإذا بدأنا من التركيب.. [u –] ووقع الوتد وسطاً بين .. ، يحصل لنا الرمل (.[u –] .)، وإذا وقع الوتد وراء النقطتين يحصل لنا الهزج ([u –]..)

وهو ما يمكن أن نتبينه في الشكل 1.1 الذي أخذناه عن بوهاس (1974). يمكننا إذن أن نتوقع من أي تقعيد للعروض العربي أن يشرح هذه العلاقات بطريقة مستبينة، أو بعبارة أخرى أن يقدم وصفًا للنظام. وينبغي، بالإضافة إلى ذلك أن تتولد عن هذا التقعيد جميع الأبيات السليمة قاعديًا. ونصوغ ذلك في عبارة أخرى فنقول: إن عليه أن يحقق الصلة بين النظام والواقع الذي تتألف منه مدونة الشعر العربي الكلاسيكي، وسنرى كيف أجاب العروض العربي التقليدي على هذه الأسئلة.

دوائر الخليل

في تراث العروضيين العرب الذي قام على أساس من عمل الخليل، جرى تجميع البحور في خمس دوائر. وتشترك جميع الأبحر التي تنتمي إلى دائرة واحدة في خاصية جامعة على التفصيل الآتي:

شكل: 3.1



1. الطويل والمديد والبسيط: أربع تفعيلات، ونقطتان/ نقطة واحدة بالتبادل.
2. الوافر والكامل: إمكان وقوع مقطعين من النوع u u بدلاً من مقطع واحد من النوع: –
3. الهزج والرجز والرمل: تشمل كل التفعيلات على نقطتين كما أن جميع العناصر الثانية هي من المتوالية [u–] .
4. السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث: تمثل المتوالية [– u] واحدًا من العناصر الثابتة.
5. المتقارب والمتدارك. تشمل جميع التفعيلات فيهما على نقطة واحدة.

ومرة أخرى نجد أن جميع العلاقات التي لوحظت فيما سبق تتحقق على الوجه الآتي:

الدائرة الأولى: حذف تفعيلة من التفعيلتين.
الدائرة الثانية: تحريك الساكن.
الدائرة الثالثة: لا وجود للحذف ولا لتحريك الساكن ولا للتحويل التروكي.
الدائرة الرابعة: التحويل التروكي.
الدائرة الخامسة: الحذف في جميع التفاعيل.

السؤال هنا: لماذا سميت هذه المجموعات بالدوائر؟ والجواب: لأن جميع الأبحر التي تنتمي إلى دائرة واحدة يمكن استنباط بعضها من بعض عن طريق التباديل الدائرية على نحو ما نراه في الشكل 1.1 الذي

سبق إيراده، ويبقى أن نرى كيف يتحقق هذا التبديل من الوجهة التقنية في نظام الخليل.

يتألف المستوى الذي اعتمده الخليل لتمثيل البحور من الوتد والمقاطع الطويلة فحسب (يستثنى من ذلك ما يتعلق بالدائرة الثانية). ولكن هذه العناصر لم تدوّن في صورة مقاطع طويلة أو قصيرة، ولكن في صورة أجزاء متبوعة بحركات (أي: س ح) يرمز إليها بالرمز '0'، وأجزاء غير متبوعة بحركة (أي: س) يرمز إليها بالرمز "/". ومن الممكن أن يكون الرمز "0" هو الصيغة المتعارف عليها للمتحرك "م"، والرمز "/". هو الصيغة المتعارف عليها للساكن "س". ولكي نتجنب جميع مظاهر الخلط ينبغي أن نلفت الأنظار إلى أن هذه الطريقة الترميزية نفسها تستعمل في بعض الدراسات الحديثة على النحو المضاد تماماً: فيستعمل الرمز '/' للمتحرك والرمز '0' للساكن. وقد جرى تجميع هذه الوحدات الصغرى في:

السبب الخفيف = 0 + /	ومثاله مُسْ	أي: –
السبب الثقيل = 0 + 0	ومثاله لِمَ	أي: u u
الوتد المجموع = 0+0+ /	ومثاله أَجَلْ	أي: u –
الوتد المفروق = 0+ / +0	ومثاله كَيْفَ	أي: – u

ويمكن أن نلاحظ خلو هذه القائمة من شيء يقابل المقطع القصير (u) في العروض اليوناني واللاتيني. ومن ثم فإن الرجز سيتخذ الصورة الآتية:

/00/0/0 /00/0/0 /00/0/0 /00/0/0 /00/0/0 /00/0/0

ولكي نجعل هذه المتوالية سهلة الحفظ، ونقدم هذا التقسيم في صورة تفعيلات مباشرة استُخْدِمَ الجذر (ف ع ل) استخدامًا صرفيًا وفونولوجيًا، وتعطينا هذه الطريقة الصورة الآتية:

/00/0/0	/00/0/0	/00/0/0
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

مرتين، ويتخذ، في صورة المقاطع القصيرة/الطويلة، الصورة الآتية:

– u – –   – u – –   – u – –

وتتخذ قائمة التفاعيل في صورة الجذر (ف ع ل) الصورة الآتية (مع إيراد التحليل المقابل في شكل وحدات صغرى).

فَعُولُنْ = – [– u]

فَاعِلُنْ = [– u] –

مفاعيلن = – – [– u]

مُسْتَفْعِلُنْ = [– u] – –

فاعلاتن = – [– u] –

مُفَاعَلَتُن = – u u [– u]

مُتَفَاعلن = [– u]– u u

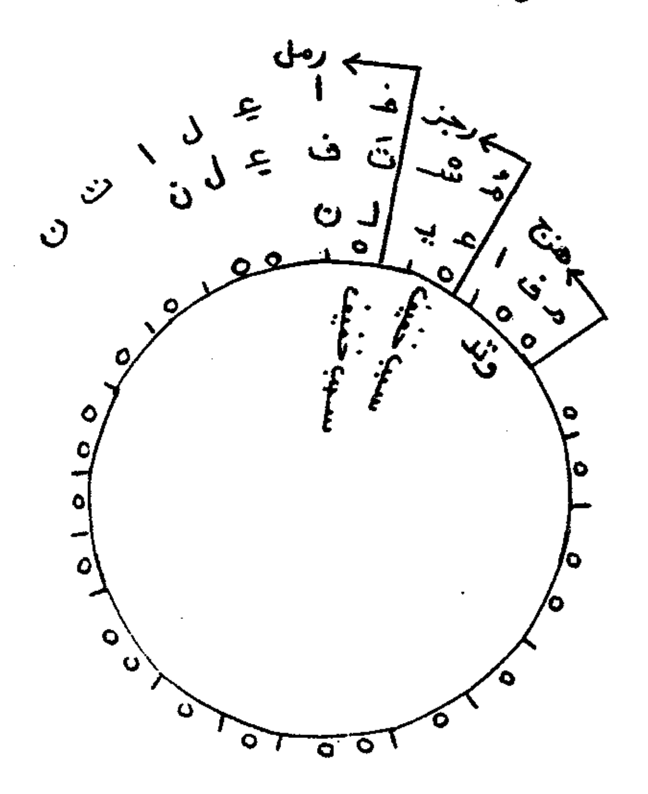
فاع لاتن = – – [u –]

مفعولاتُ = [u –] – –

مُسْتَفْعِ لُنْ = – [u –] –

وقد كُتبت الدائرة الثالثة بالتدوين الخليلي على نحو ما هو ظاهر في الشكل 4.1.

شكل: 4.1 دائرة الخليل الثالثة



وفي هذه السلسلة التي تهيمن عليها المقاطع الطويلة - - يشكل المقطع القصير (في الوتد) - وهو الذي يظهر في الكتابة الخليلية في صورة المتوالية 00 العنصر البارز. ولا شك أن هذا هو السبب في أن تكون نقطة البداية من الوتد الذي يشكل العنصر الثابت في التفعيلة، ومن ثم يبدأ الدوران على النحو المبين في الشكل 4.1 . وسيمكننا ذلك من توليد الصور الآتية:

مفاعلين ست مرات = الهزج
مُسْتَفْعِلُنْ ست مرات = الرجز
فاعلاتن ست مرات = الرمل.

الزحافات

غير أننا نعلم، في الحقيقة، أن أبيات الشعر يمكن أن تشتمل على مقاطع قصيرة أو طويلة بدلاً من تلك المقاطع الطويلة (أي في المواضع التي أشير إليها في التدوين بالنقط في الجدول 1.1). وهكذا تنطوي التفعيلة الأولى من بيت الرجز على الإمكانات الأربعة الآتية:

– u – –   – u u –   – u u u   – u   – u

وإذا رأينا أن مستوى البحر الشعري لا يشتمل إلا على مقاطع طويلة (– – u –) وفي التدوين الذي يقتصر على الوحدات الجزئية (/00/0/0) فإن كل المتواليات التي تظهر فيها المقاطع القصيرة تستنبط باستخدام قواعد الحذف التي تسمى زحافات التي تمحو في الأساس عنصرًا من العناصر في سياق بعينه، وهكذا نحصل من السلة /00/0/0 = – – u – على:

– u – u = Ø

– u u – = Ø

– u u u = Ø Ø

ويعني ذلك باستخدام التدوين بالتفعيلات أن:

مستفعلن	(أ)	(ب)
Ø	= متفعلن	= مفاعلن
Ø	= مستعلن	= مفاعلن
Ø Ø	= متعلن	= فَعَلَتُن

ويظهر في العمود (أ) نتيجة قواعد الحذف. ولكننا إذا أخذنا مثلًا متفعلن – وجدنا أن هذه النتيجة وثيقة الصلة بالتشكيل المميز للتفعيلة الأساسية مفاعيلن، ولذلك سميت مفاعلن، وهكذا الأمر بالنسبة للعمود (ب).

ولكل قاعدة من قواعد الحذف هذه اسم يطلق عليها تبعًا للمكان الذي تنطبق عليه داخل التفعيلة:

الخبن: حذف الساكن الثاني غير المتبوع بحركة

مثال: فـا عـلـن ← فَعِلن

5 4 3 2 1

أي أن: - [u-] ← u - [u-]

الوقص: حذف الساكن الثاني المتبوع بحركة

مثال: مُـتَـفـا عـلـن ← مفَاعلن. حذف الحرف ومعه حركته.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: u u - [u-] ← - u - [u-]

الإضمار: حذف الحركة بعد الساكن الثاني

مثال: مُـتَـفـا عـلـن ← مُتْفاعلن ← مستفعلن

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: u u - [u-] ← - - [u-]

القبض: حذف الساكن الخامس غير المتبوع بحركة

مثال: مـفـا عـيـلـن ← مفاعلن.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: [u-] - - ← [u-] u -

العقل: حذف الساكن الخامس مع الحركة التي تتبعه

مثال: مُـفـا عَـلَـتَـن ← مفاعَتُن = مفاعلن.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: [u-] u u - ← [u-] u -

العصب: حذف حركة الساكن الخامس

مثال: مُـفَـا عَـلَـتُـنْ ← مفاعلْتن ← مفاعيلن.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: [u–] u u– ← [u–] – –

الطي: حذف الساكن الرابع غير المتبوع بحركة

مثال: مـسـتـفـعـلـن ← مستعلن.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: – – [u–] – – ← – u [u–]

الكف: حذف الساكن السابع غير المتبوع بحركة

مثال: مفاعيلن ← مفاعيلُ.

أي أن: [–u] – – ← [–u] – u

ويمكن أن تجتمع أكثر من زحاف على تفعيلة وَاحدة، وهكذا تنشأ الإمكانات الآتية:

الخبل = الخبن + الطي.

مثال: مـسـتـفـعـلـن – مُتَعِلِن = فَعَلَتُنْ.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: – – [u–] ← u u [u–]

الخزل = الإضمار+ الطي.

مثال: مُـتَـفَـا عـلـن – مُتَفْعلن= مُفْتَعلن.

7 6 5 4 3 2 1

أي أن: u u – [u–] ← – u [u–]

الشكل = الخبن + الكف.

مثال: فـــا عـلا تـن - فَعِلاتُ

7 6 54 3 2 1

أي أن: – [– u] – ⟵ u [– u] u

النقص = العصب + الكف.

مثال: مُفاعَلَتُنْ – مفاعَلْتُ – مفاعِيلُ

أي أن: – u u [– u] ⟵ u – [– u]

وبالإضافة إلى هذه التحويلات التي تؤثر في الحشو الذي هو التفعيلة الداخلية في البيت، هناك منظومة أخرى من القواعد التي تؤثر في التفعيلة الأخيرة من الشطر (**العَرُوض**) والتفعيلة الأخيرة من البيت (**الضَّرْب**). وتسمى هذه القواعد العلل والتي ينبغي أن تطبق بطريقة واحدة على جميع أبيات القصيدة. ولن نحصل من صياغتنا للعلل على أي مزيد من المعلومات عن نظام الخليل، ولذلك سنخصص بقية هذه الفقرة بالأحرى لمشكلة انسجام الزحافات. ولنعد إلى الجدول 2.1 ونتأمل السطر 13 وهو:

تفعيلة 1	تفعيلة 2	تفعيلة 3	تفعيلة 3
. [– u] .	. [– u] .	(.[– u].)	/ / / /

ولقد رأينا كيف أن كل نقطة يمكن أن تعاد كتابتها في صورة – أو u غير أن ثمة متواليات معينة من [u] ممتنعة، فلنغير التفعيلة الأولى والتفعيلة الثانية بطريقة نظامية على الوجه الآتي:

التفعيلة 1	التفعيلة 2	
. [– u] .	. [– u] .	
. [– u] .	[– u] –	جائز
– [– u] .	[– u] –	جائز
– [– u] .	[– u] u	جائز
u [– u] .	[– u] u	ممتنع

ولكي يستثني العروضيون العرب هذه السلسلة والسلاسل الأخرى التي يمكن مقارنتها بها عمدوا إلى تقرير قاعدة معينة. ولنتذكر قبل أن نبين هذه القاعدة أنهم انطلقوا من صور مجردة تتضمن مقاطع طويلة جرى تدوينها في صورة وحدات جزئية، أي أنها دوّنت على النحو الآتي:

تفعيلة 1	تفعيلة 2	تفعيلة 1	تفعيلة 2
– [– u] –	– [– u] –	/0/00/0 =	/0/00/0
		فاعلاتن	فاعلاتن)

ونعود الآن إلى القاعدة التي قررها العروضيون العرب وهي أنهم منعوا توارد الزحافات (المُعَاقَبة) على السببين الخفيفين. وهكذا أجازوا تُـن فـا (= – u) وتُ فـا (u –)، ولكنهم منعوا تُ فَ، أي u u. ولهذه الحقيقة ما يسوغها، فهذا المنع يذكرنا بمنع أربعة مقاطع من النوع/ ص ح/ في الفونولوجيا التي تحظر ورود أربعة مقاطع من النوع / ص ح/ موزعة على تفعيلتين. ونستطيع أن نتجه إلى مجمل النتاج

الشعري الكلاسيكي لنتحقق من صحة قاعدة عامة ثابتة بالاختيار، وهي امتناع ورود سلسلة من أربعة مقاطع من النوع /ص ح/ موزعة على تفعيلتين في حين أنها جائزة الورود إذا كانت في تفعيلة واحدة. وفي إمكاننا أن نلاحظ في كتابات العروضيين ما لاحظناه لتونا على النحويين: وهو ما تتسم به المصطلحية الفنية من إحكام وثراء، وهو ما يجعل في الإمكان أن نصف بدقة أدَقَّ تفصيل يظهر في المعالجة الاختيارية، ويرتبط ذلك بالعناية بالكشف عن المسوغات المتعلقة بجواز انطباق القواعد أو عدم انطباقها عن طريق اللجوء إلى القواعد العامة.

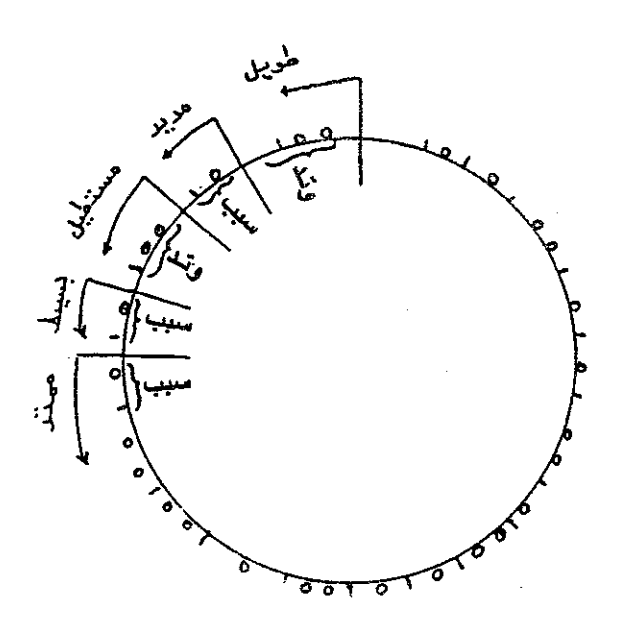
التوليد الغالي (المجاوز) في نظام الخليل

يمكننا نظام الخليل من توليد جميع ما لدينا من أبيات الشعر، غير أنه يولد أيضًا عددًا معينًا من الأبيات الأخرى، ويرجع هذا أساسًا إلى سببين؛ **أولهما** - أن البحور جرى تجميعها في دوائر تبعًا للخاصية الجامعة التي تشترك فيها، ويفضي ذلك على سبيل المثال إلى الجمع بين المجتث والخفيف في دائرة واحدة، مع أن المجتث لا يتضمن أكثر من تفعيلتين في الشطر الواحد على الإطلاق، والثاني يمكن أن يتضمن ثلاث تفعيلات. وكان الحال الذي تبناه العروضيون لاجتياز هذه الصعوبة هو قولهم بأن المجتث في النظام أي بحسب الأصل يتضمن ثلاث تفعيلات ولكن التفعيلة الثالثة محذوفة دائمًا (أو هو بعبارتهم مجزوء دائمًا).

والسبب **الآخر** - للتوليد الغالي في النظام يكمن في جوهر الطريقة

التي تمارس بها الدائرة وظيفتها. فلنتأمل الدائرة الأولى التي تسمى المختلف، وتشمل الطويل والبسيط والمديد (ولعلنا نذكر ملاحظة عابرة هي أن المديد يشكل على سبيل المثال أول حالات التوليد المجاوز «الغالي»؛ ذلك أنه يتولد في أصل النظام بأربع تفعيلات ولكنه – في الحقيقة – لا يشتمل على أكثر من ثلاث). ويمكننا بمساعدة الشكل 5.1 أن نتبين أن الدائرة تولد خمسة أبحر؛ إذ يضاف إلى الثلاثة التي سبق ذكرها بحران هما الممتد والمستطيل.

شكل: 5.1



غير أن التوليد الغالي(المجاوز) لم يكن بإطلاق موضع الاعتبار عند النحاة العرب، سواء في العروض أو الصرف، وهو ما يحسب في عداد الخطأ. ذلك أن الصيغ المهملة متّسقة كل الاتّساق مع قوانين النظام شأنها شأن تلك التي حظيت بالتحقق الفعلي.

المستشرقون ونظام الخليل

كان النظام العروضي الخليلي الذي قدمنا له وصفًا سريعًا – موضوعًا لشروح وتعليقات مختلفة من جانب المستشرقين. وليس من الممكن بطبيعة الحال أن نوجز هنا جميع آرائهم، ويمكن أن نلتمس موجزاً لذلك عند فايل (1960). ويمكن على نحو ما أن نذكر هنا عددًا من النقاط. إن معظم ما يبدو مربكًا لهؤلاء الدارسين هو الحقائق الآتية:

1 – لم يلجأ العروض العربي إلى مفهوم المقطع. ومن الواضح أن النحاة قد عالجوا الأمر علاجًا طيبًا إلى حد بعيد في غياب هذا المفهوم في الصرف والفونولوجيا، وأن ذلك لم يحل بينهم وبين أن يقدموا لنا تحليلات عميقة للغتهم. ولكن بعض الدارسين قد تساءلوا في دهشة ألا يمكن أن يقال: إن النحاة والعروضيين كانوا يؤمنون إيمانًا عميقًا بمفهوم المقطع؟ ويمكن أن نقدم على هذا التساؤل إجابة لا تخلو من طرافة؛ إذ يمكن للمرء جيدًا أن يفترض أن تشومسكي وهال كان لديهما إيمان عميق بمفهوم المقطع ولكن ذلك لم يجعل من المقطع جزءًا من شكلانية النظرية المِعيارية عندهما. ويمكن أن ننظر إلى هذه المشكلة على نحو آخر يكمن في أن نتجاوز ببصرنا فجوة المصطلحية لنقرر أن الضرورة التي فرضها التحليل العروضي قادت النحاة العرب إلى أ ن يفترضوا بُنىً لا فَصِّيَّة، أي مجاوزة للجزء suprasegmental، سواء أكانت تلتقي مع المفهوم الغربي للمقطع أم لا. ويمكن أن نجد تلخيصًا لهذه المعالجة في دراسة كولوغلى (1986).

2 - لم يستعن العروض العربي بمفهوم النبر الوزني (الارتكاز). وقد أزعج هذا الأمر كثيرًا من الناس، فلقد استنتج بعضهم بطريقة مبتسرة أن النبر لم يكن له أي دور في العروض العربي، وحاول بعضهم أن يلتمس فكرة الارتكاز في مكان الدوائر. وإذا كنا على الأقل قد فهمنا شيئاً، والعلم في ذلك عند الله، فإن هذا المفهوم لا يظهر هناك. وإذا كان النحاة لا يتكلمون عن النبر، والعروضيون لا يتكلمون عن الارتكاز فإن ذلك لا ينبغي أن يزعجنا؛ وذلك أن هذه الظواهر المجاوزة للجزء قد انتقلت من خلال التراث الشفاهي. ولنقارن العروض بمجال يقوم فيه التراث الشفاهي بدور كبير: ما الذي يمكن أن نعرفه عن ترتيل القرآن إذا لم يكن تحت تصرفنا إلا علامات القراءة الخاصة بالنص القرآني؟ أو ماذا يمكن أن نعلم عن التجويد إذا لم يكن لدينا غير بحوث متخصصة؟ وشبيه بذلك أن ثمة تراثًا في إلقاء الشعر، وتحليل هذه الظواهر المجاوزة للجزئية داخل هذا الإطار هو وحده الذي يمكن أن نأمل من طريقه أن تحقق تقدمًا من خلال الربط، بطبيعة الحال، بين تحليلنا ومجموعة الحقائق التي نعرفها. وذلك دون أن نطالب النحاة والعروضيين العرب بأن يعالجوا أمورًا لا تقع في مجال اهتمامهم. إن ذلك يمكن أن يكون منافيًا للعقل، والشأن في ذلك هو شأن من يلوم أولي الاختصاص بالنّحو لأنهم لم يعالجوا قضايا المجاز في حين كان هذا المجال ملائمًا لعلماء البلاغة.

* * *



المبحث الثاني عشر(*)

الصوتيات وجماليات القصيدة

تأليف: أ. و. دي جروت

(*) نشر البحث أول مرة في مجلة «ثقافات» التي تصدرها كلية الآداب جامعة البحرين، العدد 1، شتاء 2002م.



المبحث الثاني عشر
الصوتيات وجماليات القصيدة

مقدمة المترجم

كاتب هذا البحث كان أستاذًا للسانيات والصوتيات في جامعة أوترخيت في هولندا[*]. وقد نشر البحث في الكتاب الذي أشرف على تحريره **B. Malemberg**، وأصدره بعنوان **Manual of Phonetics (1968, Amesterdam)**، والبحث من أوائل الأبحاث التي قرأتها وأسهمت في تشكيل وعيي بالعلاقة الوثقى بين الصوتيات التي هي مجال تخصصي الأول، والشعر الذي كان الولع به – ولا يزال – هوايتي الأُوْلَى.

وقد أحببت – بترجمتي له – أن أشرك القارئ العربي المتخصص معي فيما أفدتُ منه، وأن تكون ترجمته استمرارًا لجهد صابر يتغيّا العمل على عقلنة التذوُّق، وإقامة الحُكْم النقدي على أساس من التحليل اللِّساني المنضبط.

ويصدر بحث الأستاذ دي جروت للعلاقة بين الصوتيات وجماليات القصيدة عن عِلْم النَّفس الجشطالتي، وهي الرؤية التي ترى في الشكل أو الصيغة المدركة **from** كُلًّا موحدًا يتألَّف من عناصر، ولكن هذه الكلية **wholeness** ليست مجرّد حاصل جمع للعناصر المؤلفة للصيغة؛ فالقطعة الموسيقية ليست حاصل جمع النغمات المكونة لها، والماء لا يشبه في الشكل أو الوظيفة عنصري الأيدروجين والأُكْسجين المكونين له. والذات المدركة يمكن أن تتصوّر العلاقة بين المكونات

(*) يوجه المؤلف شكره في صدر بحثه للأستاذ ج. أو. كلير – سوبيل – J. O. Clair Sobell الأستاذ بجامعة كولومبيا البريطانية لتفضله بقراءة مسودة البحث، ولما أبداه من اقتراحات وتصويبات قيّمة.

تصورات شتَّى بحسب ثراء الصيغة المدركة، كما أن ثمة فجوة وَصِلةً في آن واحد معًا بين الخصائص الموضوعية للصِّيْغَة والتصوُّر الإدراكي لها على نحو ما نلحظه في تجارب الخداع البصري.

ومن خلال تنويع الجشطلت إلى جشطلت الصوت المحض (كما في الموسيقا)، وجشطلت الصوت – المعنى (كما في الشعر)، وجشطلت المعنى – الصوت (كما في القصص والرواية) = يحاول الباحث أن يقيم تنظيرًا بين التصوّر الجشطلتي للموسيقا والتصوّر الجشطلتي لجماليات القصيدة؛ معرِّفًا بالطرائق المختلفة التي يصطنعها الباحثون في الكشف عن جماليات القصيدة، ومعبّرًا عن تقويمه الخاص لهذه الطُّرُق ولعطائها في هذا المجال، وحريصًا – في الوقت نفسه – على إبراز جدوى التحليل الجشطلتي لجماليات الإنشاء وجماليات الإنشاد في العمل الفني.

وقد وضعتُ حواشي المحرر في مواضعها من المتن، وألحقتُ به التعليقات التي أضفتها تنويرًا لمسائله، وتوضيحًا لمشكله.

ولا يزال البحث على قدم العهد به غنيًّا في فحواه، جديرًا بالقراءة المستأنية، واعدًا بآفاق في تحليل جماليات القصيدة العربية لمّا تستشرفْ، وعسى أن يكون.

نص البحث

1 – الموضوع ومجال الدِّراسة

الدراسة الجمالية لِمَا ينطق به البشر من أصوات هي دراسة متنوعة المظاهر؛ فهي تُعْنى بجمال الصوت البشري في ذاته، وبالجمال في اللُّغات، وفي الأعمال الأدبية، كما تُعْنى كذلك بمظاهر الجمال في أداء هذه الأعمال على نحو ما نرى في الإنشاد والغناء والتمثيل. فأما جمال الصوت في الغناء والتمثيل وما إلى ذلك فلن يكون موضع المناقشة هنا، وعلى هذا فسنقصر المناقشة على معالجة الجمال في اللغات وفي الأعمال الأدبية.

والدِّراسة الجمالية للأصوات المنطوقة – شأنها في ذلك شأن أي فرع آخر من فروع العِلْم – عليها أن تقوم بمهمتين هما: الوصف والتفسير، وأن تمدنا بإجابة على سؤالين؛ أولهما: ما السمات التي تمتاز بها الأصوات الجميلة من الأصوات التي لا يحس الناس إزاءها بالجمال؟. والآخر: لِمَ كانت هذه الأصوات على ما هي عليه من جَمال؟

2 – فن الأدب

ينبغي أن نميز عند تعريف العمل الأدبي بين نوعين من النشاط يقوم بهما المتكلم؛ وهما: فَهْمُ الجُمَل، والنُّطق بها.

وهذا التمييز أساسي، ولا يطعن في صحته أن ممارسة المتكلم لهذين الجانبين من النشاط تتم – غالبًا وإن لم يكن حتمًا – في زمن واحد.

ونستطيع أن نُعَرِّف العمل الأدبي في ذاته بأنه كُلّ مُكَوَّن من جُمَل يدركها المتلقي، وتبدو له على جانب من الجَمَال. بل إن العمل الأدبي قد يتألّف من جُملة واحدة كما نرى على سبيل المثال في كتاب «**أقوال مأثورة**» Maxims الذي وضعه «لاروشيفوكو»[1]، وبهذا المعنى يتميَّز العمل الأدبي في ذاته عنه في حال التلفّظ به أو إنشاده. وقد يكون العمل الفني – بما هو بنية كلية – لغويًّا في جانب منه، وبصريًّا في جانب آخر. وهذه هي الحال في معظم الشعر الصيني؛ حيث يمكن أن تشتمل القصيدة على عناصر لُغَوية، وعلى سِمَات تتعلَّق بالإنشاد. ويحدث هذا على وجه الخصوص حين يعطي المؤلّف توجيهاته بشأن الكيفية التي ينبغي إنشاد العمل بها. ويمكن أن يتضمن العمل عناصر موسيقية كما في غنائيات شومان Schumann's Lieder[2] على سبيل المثال. وأي توليفة من هذه العناصر ممكنة من حيث المبدأ، كما يمكن أيضًا أن تكون مصحوبة بالتمثيل. ومن المحتمل – بل إنه دائمًا في حكم المؤكّد – أن تتفاضل الطُرُق التي يجري بها إنشاد قصيدة ما؛ فيكون

(1) هو فرانسوا ديوك دي لاروشيفوكو François Duke de la Rochefocauld (1613 – 1980). فيلسوف أخلاقي فرنسي، كتب كتابه «أقوال مأثورة» Maxims حلل فيه دوافع السلوك الإنسان، وكان تحليله إرهاصًا بما توصَّل إليه فيما بعد فرويد والمشتغلون بِعِلْم الأحياء السيكولوجي Psychobiology. وفي «أقوال مأثورة» يتجلَّى صفاء القريحة وحضور البديهة وإحكام الصياغة، كما تتجلَّى القُدْرة على الجمع بين المفارقات والتناقضات في عبارة محكمة موجزة إلى أقصى حدود الإيجاز. وأُسلوب « أقوال مأثورة» نموذج للأُسلوب الكلاسيكي الفرنسي الذي يمتاز بالتعقيد وتناسب الأجزاء والإيجاز والفصاحة. [المترجم].

(2) هو روبرت ألكسندر شومان Robert Alexander Schumann (1810 – 1856) أحد عباقرة التأليف الموسيقي الرومانسيين في ألمانيا، وتمثلت عبقريته في موسيقا البيانو وفي إبداع الغنائيات الألمانية Lieders التي يشير إليها المؤلف. والغنائية هي قصيدة تأملية عاطفية تؤدى مصحوبة بالموسيقا. [المترجم].

بعضها أكثر إقناعًا من الوجهة الجَمالية، بل إن بعض طُرُق الإنشاد قد يبدو ضروريًّا لتحقيق الأداء المقنع. وبهذا المعنى يمكن أن يقال بعزو الخصائص غير اللغوية إلى «القصيدة» أو باعتماد هذه الخصائص جزءًا من «القصيدة»، بشرط أن نَعْنِي بالقصيدة العمل الفني في جملته[1]، لا أن نقصد بها سلسلة الجُمَل التي نُدركها فحسب. وقد عمدنا - دون أن نعني بهذا إنكار تلك الحقيقة التي لا يسعنا إنكارها - إلى تجنّب معالجة الخصائص غير اللغوية جميعها، أي تلك الخصائص التي هي ليست من خصائص اللغة language إذا ما قوبلت بخصائص الكلام speech[2]. أو قل إننا عمدنا بوجه عام إلى معالجة اللغة بمفهومنا؛ أي بما هي «عمل أدبي فني». والأمر لا يخرج بطبيعة الحال عن كونه مسألة تعريف يُتّخذ أساسًا للدِّراسة، وإن كان هذا التمييز جوهريًّا وأساسيًا - على أي حال - لفهم بنية فن الأدب، (انظر: Jacobson, 1933)؛ ويتحقق وجود العمل الأدبي بالطريقة التي يتحقق بها وجود قطعة موسيقية حتى من غير أن تُدوّن أو تُعْزف؛ فبمجرّد إدراك سلسلة الجُمَل المكوّنة للعمل يمكن تذكُّرها أو نسيانُها أو تدوينها أو طَبْعُها لمرة واحدة أو لعدّة مرات، كما يمكن قراءتها بالعين قراءة صامتة، أو قراءتها قراءة مسموعة؛ بل إن ذلك يمكن القيام به لأكثر من مرة في وقت واحد.

ويظهر فن الأدب في نوعين يمثلان طرفين متقابلين هما النثر prose والنظم verse. ولا يوجد فاصل بين النوعين في الممارسة العملية،

---

(1) يراد بالعمل الفني في جملته القصيدة نصًّا وأداءً أو إنشاءً وإنشادًا. [المترجم].

(2) تقوم التفرقة هنا على التمييز السويسري بين اللغة المتعينة بوصفها نظامًا مجرّدًا يشترك فيه أفراد الجماعة اللغوية المعينة في مقابل الكلام الذي يمثل الأداء الفعلي في المواقف العملية ويقوم به أفراد المتكلمين. [المترجم].

والتمييز بينهما شكلي وليس تقويميًّا، وهو تمييز لا ينطبق تمام الانطباق على التمييز ما بين النثري prosaic والشعري poetical؛ فرُبما تتحقق لقطعةٍ نثرية بعينها درجة عالية من خصائص الشعرية، كما أن قطعة بعينها من الشعر قد تكون موغلة في النثرية. وتتميَّز القصيدة من حيث الشكل بوجود توافق قوي ومتّصل بين سلسلة الكلمات المتتابعة؛ وهي ما نسميه بالأبيات verses أو السطور lines. أما جميع الحالات المشتبهة التي تقع في مناطق التداخل ما بين النثر والشعر فتكون حيث تكون سلسلة الكلمات المتتابعة على شيء من التوافق ولكن دون أن يبلغ هذا التوافق من القوة مبلغًا كبيرًا.

ونحن نفترض صَدَدَ هذا أننا – إذا استبعدنا التوافق بين الأبيات – سنجد أن الأصوات في الشعر تبدي السِّمات الجَمالية التي لها في النثر، مع فارق بينها في كمية هذه السِّمات، أو فيما تتمتّع به من درجة عالية في الإحكام. ومن ثم فسنقصر مناقشتنا – بغية الإيجاز – على السِّمات الصوتية التي للشعر.

ومن المتوقع – في المرحلة الراهنة – أن يتحقق تقدّم حقيقي في البحث نتيجة فحص الحقائق فحصًا جادًّا ومثابرًا، ونتيجة التعاون ما بين اللِّسانيين وغيرهم من الدّارسين في مجالات نقد الفن، وعِلْم النَّفْس، والدِّراسات الجَمالية. بل ربما يتحقق هذا التقدّم بصورة أكبر نتيجة التعمّق في تأمل المفاهيم، وإعمال الفِكْر فيما يميّز بينها من فروق، وفي طُرُق البحث. وإلى ذلك يرجع السبب في أننا سنصرف اهتمامنا – في الصفحات القليلة القادمة – إلى تجلية المفاهيم الأساسية، وإلى اطراح

المصطلحات التي تعوزها الدِّقة والكفاية، وتحديد أهداف البحث ومناهجه، واستيقاظ الأنظار إلى وسائل البحث التي تناط بها الآمال في هذا المجال. ولقد عمدنا – إلَّا في استثناءات قليلة – إلى أن نقرن ما يرد ذكره في هذا البحث من دراسات بالإشارة إلى قائمة المراجع، حيث يمكن أن يجد القارئ معلومات أوفى بالمراد.

3 – التشكيل الأُسلوبي Stylization والجشطلت

تكشف الصِّيغة الصوتية sound – form[1] للقصيدة عن بعض المشكلات المربكة في التحليل والوصف. ولا حل لهذه المشكلات إلَّا بالتمييز الحاسم بين أمور ثلاثة: الطريقة التي يتم بها تنظيم السِّمات الصوتية، والتشكيل الأُسلوبي لهذه السِّمات، والجشطلت السمعي الناشئ عنها.

إن اللُّغة واستعمال إحدى اللُّغات، لاسيما في الكلام أو الكتابة، ليستا إلَّا مسألة تنظيم دالٍّ للسِّمات الصوتية. وبعض الطُرُق المستخدمة في تنظيم السِّمات الصوتية ذات أهمية من الوجهة الجَمالية. وهذه الطُّرُق هي ما نطلق عليه التشكيلات الأُسلوبية stylizations[2]، ومن أمثلتها ما

---

(1) تنطلق هذه الدِّراسة كما ذكرنا في التقديم من جماليات الصِّيْغَة form أو الجشطلت Gestalt وطبيعة الإدراك البشري الذي يتّسم بخاصية الكلية wholeness متجاوزًا خصائص العناصر المفردة المكوّنة للشكل (أو الصيغة أو الجشطالت). ويمكن الرجوع إلى مقدمتنا لهذه الترجمة لمزيد من التفصيل.

(2) يراد بالتشكيل الأُسلوبي stylization أو ما يطلق عليه أُسلوبيات المقال، تنظيم السِّمات اللُّغوية في النص على نحو تتحوّل به من مجرّد كونها بنودًا في قائمة المتغيرات إلى خصائص أُسلوبية مائزة للنص. ولتفصيل القول في هذا المفهوم وفي علاقته بمفهوم المتغيرات اللغوية انظر: مبحث الإجراء من الفصل الأول في كتابنا «**في النص الأدبي دراسة أُسلوبية إحصائية**»، ط 3، دار عين القاهرة، 1992م.

نلتقي وإياه لدى شيشيرون[1] Cicero وماكولي Macaulay[2] من جُمَل على درجة كبيرة من التوازن، وما نلاحظه في أي سِمَة من سِمَات النظم الشعري، وفي الشعر الذي يقوم على أساس المشاكلة المقطعية في الأبيات Isosyllabism[3]. وفي الوزن والقافية وما إلى ذلك.

وينبغي أن نلحظ هنا:

(1) أن اللغة في ذاتها تقدم طُرُقًا من التنظيم ذات أهمية من الوجهة الجَمالية، ومن ذلك الكلمات الموحية onomatopoetic[4] والكلمات المتشابهة نحو Bim – Bam – shilly – Shally وما إلى ذلك[*].

---

(1) هو ماركوس تيليوس شيشرون Marcus Tullius Cicero (106 – 43 ق.م)، سياسي روماني كان أخطب خطباء اليونان. وامتاز بالتمكن من فنون القول ويُسْر التناول لكل ما هو صعب من القضايا وقوة الإقناع. [المترجم].

(2) هو توماس بابنجتون ماكولي Thomas Babington Macauly (1800 – 1859) مؤرخ وأديب إنجليزي كان من أعلام العصر الفيكتوري. وكان له أُسلوب متفرّد في الإنجليزية يمتاز بالوضوح والمباشرة وقوة التأثير. [المترجم].

(3) يراد بالمشاكلة المقطعية Isosyllabism اعتماد الإيقاع على ورود أشكال مقطعية معينة على مسافات منتظمة في البيت الشعري. [المترجم].

(4) عالج ابن جنّي هذه القضية من جهات مختلفة في غير مكان من خصائصه، ومنها مبحثه في أصل اللغة (46/1 – 47) والاشتقاق الأكبر (134/2 – 139) وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني (145/2 – 152) ومساس الألفاظ أشباه المعاني (152/2 – 158) ومواضع أخرى من **الخصائص** بتحقيق محمد علي النجّار. [المترجم].

(*) هذه الكلمات هي في الحق أمثلة طبيعية لِسِمة ذات أهمية بالغة من الوجهتين الصوتية واللغوية للكلمات التي تتميّز بالقُدرة على المُحاكاة وبخاصيتي الرمز والتعبير. وهذه السِّمَة هي إيثار الفُروق الصوتية القصوى، ويقصد بها الفروق الأساسية في النظام العام للسِّمات الفارقة الذي وضع أسسه جاكوبسون (انظر: Jaccobson, 1962, and Jacobson et al, 1962، بل إننا نجد في اللغات التي تتّسم بالثراء في نظام الصَّوائت تكوينات من هذا النوع بعينه من الكلمات تتجه إلى استخدام الأنواع المتطرفة في تقابلها مثل: Tick – Tack، انظر الأمثلة الواردة فيما بعد). =

والحق أن الصِّبْغ الجمالي في أي لغة ينتشر في مجموع المفردات وفي التركيب وتنغيم الجُمَل، ويمكن على نحو ما – أن تعدَّ الصيغة الصوتية لأي كلمة بمفردها وحدة جمالية، كما يمكن – بالإضافة إلى سِمَات أُخرى – أن نعد التبادل المنتظم لحركة ما vowel مع صامت أو أكثر consonant أمرًا ذا قيمة جمالية، وكذلك نبر الكلمات word-stress[1] والنغمة tone[2]؛ بَيْدَ أننا في مقالنا هذا لن نصرف اهتمامنا إلى التوليفات الجمالية التي تتيحها لنا اللغة بذاتها.

(2) إن أي ضرب من ضروب الكلام أو الكتابة، حتى أوفرها نصيبًا من القُبح تبدو فيه بعض السِّمات ذات الصبغة الجمالية؛ ذلك أن الصبغة الجمالية هي مسألة اختلاف في الدرجة. وليس ثمة خط

= ومن أمثلة ذلك في اللغة السويدية Piff – Paff – Puff، وفي الفرنسية Bric & Brac إلخ. وتظهر هذه الكلمات على هيئة طبقات بنية صوتيمية أكثر بدائية (أعني أكثر بساطة) وكذلك الشأن على سبيل المثال في الكلمات المستخدمة في هدهدة الأطفال. (انظر: مالمبرج 1964 – 1966م، «ب. مالمبرج»).

(1) النبر stress مصطلح صوتي يشير إلى كمية الجُهد المبذول في نطق مقطع صوتي ما. ويسمى «نبر كلمة word-stress» إذا قصد به تفاوت كمية الجهد المبذول في نطق مقاطع الكلمة الواحدة. أما إذا أشير به إلى تفاوت الكمية على مستوى الجملة فإن أبرز مقطع في الجملة يعطي الكلمة التي هو فيها بروزًا فتكتسب بذلك أهمية دلالية خاصة. وتسمّى هذه الظاهرة «نبر الجملة stress – sentence». ولبيان الفوارق بين النوعين انظر كتابنا: «**دراسة السمع والكلام**»، عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص ص 237 – 240. [المترجم].

(2) النغمة tone مصطلح صوتي فيزيائي يشار به إلى الأثر السمعي الناتج عن اختلاف معدل اهتزاز الوترين الصوتيين في الثانية الواحدة. وتتبُّع هذا التباين صعودًا وهبوطًا واستواء في المقاطع الصوتية ينتج ما يسمى بالتنغيم intonation.

فاصل يمكن أن تُرسم به حدود صارمة ما بين الأشكال التنظيمية ذات الحظ الأوفر من الجَمال وتلك التي هي ذات حظ أقل. ولذلك يمكننا أن نقول تحديدًا لمجال موضوعنا: إننا معنيون بالسِّمات التي هي ذات أهمية خاصة لجماليات القصيدة.

إن تركيبة الأصوات التي هي ذات قيمة لجمالية القصيدة تركيبة قادرة على تكوين خبرة من خبرات الجشطلت (وهو ما سنعرض لتعريفه في ما بعد)، ومن ثم فإن التشكيل الأُسلوبي هو تركيبة قادرة على إيجاد جشطلت؛ أي أنها تركيبة قادرة – إذا ما تعرض لها بعض المتلقين – على أن تثير لديه النشاط الإبداعي للشاعر. أما الجشطلت فهو نتاج النشاط الإبداعي للقارئ. ويمكن توضيح الفارق ما بين التشكيل الأُسلوبي والجشطلت بمثال من خارج ميدان اللغة والأدب؛ إن أي سلسلة من النغمات لا قدرة لها على أن تشكل لحنًا موسيقيًّا melody لمجرّد كونها نغمات، كما لا يمكن لأي سلسلة من الدقات الصادرة عن ساعة أو بندول إيقاع أن تُعَدَّ في ذاتها إيقاعًا. واللَّحن الموسيقي الواحد يمكن تكوينه باستخدام سلاسل مختلفة من النغمات، ومثال ذلك أن في إمكاننا تغيير السلم الموسيقي لأي لَحن بنقله إلى مقام أعلى أو إلى مقام موسيقي أدنى. وعكس ذلك ما نلاحظه في شأن دقّات الساعة أو البندول؛ فالسلسلة الواحدة من الدقات يمكن أن تفسّر بطرق مختلفة مثل:

Tik – Tak ; Tik – Tak ; Tik – Tak

أو TiK – Tak ; Tik – Ták

أو Ták Tik – Tak ; Tàk Tik - Tak

ونجد من المثال السابق أن أي سلسلة من النغمات أو الدقات هي تشكيلات أُسلوبية. أما الطريقة التي يكون عليها إدراكها وتفسيرها عند التلقي بوصفها نماذج كلية منظمة organized wholes فهي جشطلتات. ونظير ذلك في الشعر أن سلسلة الأصوات (أو الصيغ الصوتية) في البيت أو المقطع الشعري stanza[1] أو في مجموع القصيدة هي تشكيلات أُسلوبية. أما الخبرة التي تتخذ شكل نموذج كلي منظم عند قراءة البيت أو المقطع الشعري أو القصيدة فهي جشطلت (انظر: Katz 1950).

ويتضح من الأمثلة أن الجشطلت يختلف اختلافًا مبينًا عن التشكيل الأُسلوبي الذي يُنْتجه، كما كان الجشطلت في بعض مفاهيمه هو أكثر من مجرد تشكيل أُسلوبي، وقد يشتمل الجشطلت على سمات ليس لها ما يقابلها في التشكيل الأُسلوبي.

وإذا اعتبرنا المثال الذي سقناه سنجد مصداق ذلك في اختلاف الجشطلتات التي يمكن أن تنشأ عن الدقات من حيث التنوّع والتجزيء والتوافق والتشكلات الكلية. والسِّمات التي تشكل جوهر الجشطلت هي – على نحوٍ ما – جميع السِّمات التي يتكون منها تشكل كُلِي a whole. ونجد في الشعر أن السلسلة الواحدة من الكلمات يمكن تحت ظروف مختلفة – كأن تختلف الأبيات السابقة عليها – أن تفسر جماليًّا بطرق مختلفة كل الاختلاف.

وإليك البيت الآتي لتوماس كامبيون[2]:

(1) المقطع الشعري stanza هو عدد من الأبيات يزيد عادة على ثلاثة، ويتحدّ مع سائر المقاطع الشعرية في القصيدة الواحدة من حيث الوزن ونظام التقفية. [المترجم].

(2) توماس كامبيون Thomas Campion (1567 – 1620) شاعر ومؤلف موسيقي إنجليزي كان وحيد عصره في كتابة النصوص الشعرية للتأليف الموسيقي. [المترجم].

Come, let us sound with melody the praises

إن هذا البيت يمكن أن يفسّره معظم القراء بحيث يُقْرَأ على النحو الآتي:

Come , lét us sound with mélody the pràises

غير أنهم لا يلبثون أن يكتشفوا أن الشاعر نفسه يريد به أن يكون البيت الأول من قصيدة على الشكل السافوي Sapphic[1]: أي أن يقرأ على الوجه الآتي:

Come, lét us sound with melod'y the praises

وتعد التشكيلات الأُسلوبية – على نحو ما – موضوعية objective؛ إذ هي النتيجة المتعينة لحركة أو نشاط ما.

وأما الجشطلتات فتعد – من المنطق نفسه – ذاتية subjective؛ إذ هي نشاط إبداعي وتفسير يقدمه شخص ما، وهي ذاتيّة أيضًا بمعنى أنها تختلف باختلاف الأشخاص، بل باختلاف الخبرات لدى الشخص الواحد.

4 – التشكيلات الأُسلوبية stylizations

ثمة مصطلحان جامعان لضروب التشكيلات الأُسلوبية في القصيدة هما الوزن metre والنظم versification. وأول ما ينبغي الإجابة عنه من أسئلة هو: ما هذا الذي يتشكل أُسلوبيًّا؟؛ أو بعبارة أخرى: أي نوع من السِّمات يخضع للتشكيل الأُسلوبي؟

---

(1) ينسب هذا الشكل الشعري إلى الشاعرة اليونانية الشهيرة سافو Sappho التي عاشت على تخوم القرنين السابع والثامن قبل الميلاد. والمقطع الشعري السافوي يتألّف من أربعة أبيات، وكل بيت من الثلاثة الأبيات الأُوْلَى فيه يتألّف من أحد عشر مقطعًا صوتيًّا، أما الرابع فمن خمسة مقاطع صوتية. [المترجم].

إذا عرَّفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي؛ أي أنها «فن لغوي» فسينشأ من ذلك أن السِّمات التي تخضع للتشكيل الأُسلوبي هي سمات اللغة التي كتبت فيها القصيدة. أما جميع ما سوى ذلك من سمات فإنه لا ينتمي إلى القصيدة بوصفها فنًّا أدبيًّا، وإن كان يُعدَّ في ذاته نوعًا من التشكيل الأُسلوبي. ومن السمات التي نعنيها بهذا القول: التلحين الذي يفترض أن تغنى به، أو الطريقة التي تطبع بها على صفحات الورق، حيث تتحدد بدايات الأبيات بالحروف الكبيرة capital letters[1]، أو الفراغات الفاصلة بين المقاطع الشعرية.

والصحيح أن هذه السمات وإن كانت لا تنتمي إلى القصيدة في ذاتها، فإن انتماءها إلى مجموع العمل الفني وارد. وبهذا الاعتبار تكون القصيدة بالمفهوم الذي أسلفنا تعريفها به – أي بما هي عمل أدبي فني – جزءًا من عمل فني أكبر. وعلى ذلك فإن الإنشاد لا يُعدّ لهذه الأسباب نفسها جزءًا من القصيدة إذا اعتمدنا التعريف الذي سقناه لها.

ويصدق هذا الأمر حتى حين يقدم الشاعرُ نفسُه مؤشراتٍ تحدد الكيفية التي ينبغي إنشادُها بها (كالوقفات التي يشار إليها بعدد من النقاط). بَيْدَ أنه لا ينبغي أن نتجاهل على أي حال أن بعض هذه الإشارات التي يبدو أنها تختص بالإنشاد هي بالفعل من مسائل الشكل اللغوي، ولا سيما ما يسمى بالتوكيد. وهذا هو ما يشار إليه على سبيل المثال بخطوط توضع تحت الكلام أو بتغيير بنط الطباعة. إن هذا التوكيد في حقيقة أمره هو من المسائل المتعلقة بتنغيم الجُمْلة؛ أي أنه

(1) لا يخفى أن هذا الأمر خاص بلغات أخرى غير العربية. [المترجم].

نموذج من نماذج تغيير درجة الصوت pitch[1] خاضع للعُرف اللُّغوي. غير أن الإنشاد في ذاته هو أمر يتعلَّق بالأصوات المَنطُوقة بالفعل وليس بالصِّياغة الصَّوتية، وهو تعبير عن الجشطلتات الذاتية؛ أي أنه تفسير يقدمه المنشد.

وإذا اتفقنا على أن الصيغة الصوتية للقصيدة تتألف من السمات اللغوية فحسب، فإن السؤال الثاني سيكون: أي السمات اللغوية تلك التي تخضع للتشكيل الأُسلوبي؟

يرى جاكوبسون Jacobson (1933) في مقولة مشهورة له أن السمات الفارقة في القصيدة distinctive features[2] هي وحدها التي تخضع للتشكيل الأُسلوبي. ولن ندخل هنا في مناقشة مستقصية للموضوع، فهذا ما عالجته بالفعل أبحاث ودراسات مستوعبة. ومن الواضح أننا نعني بالمصطلح «فارقة» distinctive ما يقابل المصطلح «نافلة» redundant[3] والمصطلح «تشكيلية» configurational[4]. ونود أن نورد هنا ملحظين:

---

(1) درجة الصوت pitch هو الحكم السمعي على النغمة tone (انظر رقم 2 ص 158) بالحدة أو بالغلظ، ويتجلّى تباينها في اختلاف النمط التنغيمي للكلام.

(2) السِّمَة الفارقة distinctive feature هنا مصطلح صوتيمي يطلق على السمة الصوتية التي يسبب وجودها أو انعدامها في تقابلٍ صوتي ما فرقًا دلاليًا كما في التقابل بين «فاض وغاض». انظر: «**اتجاهات البحث اللِّساني**» تأليف ميلكا إيفتش، ترجمة سعد مصلوح ووفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1996، ص 255 – 257.

(3) إذا كانت السِّمَة وجودًا وعدمًا لا تنتج فرقًا دلاليًا وإنما ترجع لطبيعة الجوار الصوتي السابق أو اللَّاحق للأصوات التي تجري مقارنتها فإن السمة تكون نافلة؛ أي فَضلةً أو زائدة redundant.

(4) السِّمَة التشكيلية configurational تطلق صوتيًا (ونحويًا أيضًا) على أي تتابع منتظم من الأصوات أو الحروف أو الأفعال أو التراكيب يمكن تمييزه تمييزًا شكليًا في المنطوق أو المكتوب، وهي تعمل كما ذكرنا على مستوى الشكل لا على مستوى الدلالة.

يَخْتَصُّ أولهما بالسمات التي تنضوي تحت مفهوم «النافلة» والآخر بالسمات التي تسمى «تشكيلية».

فمن أمثلة السمات التي هي من قبيل النافلة والتي لا تخضع للتشكيل الأُسلوبي على رأي رومان جاكبسون سمة النبر الذي يتخذ موقعًا ثابتًا من الكلمة في لغات مثل التشيكية والمجرية واللاتينية. وإذا طرحنا جانبًا مشكلات النظم في تلك اللغات فإن في إمكاننا أن نقول بعدم وجود سبب مقنع يسوغ – فيما يبدو – القول بعدم قابلية مثل هذه السمات للتشكل الأُسلوبي لتتحقق بها غايات جمالية ما دامت ثابتة وخاضعة للعُرف اللغوي. ويمكن توضيح هذا الأمر بمقارنته بمثال من مجال آخر؛ ففي طاقم من أوراق اللعب مكون من 52 ورقة نجد أن هناك تشكيلات تعد في لعبة البريدج مجموعات فارقة (مثل مجموعة القلوب السود Spades والقلوب الحمر Hearts والمجموعة الدينارية Diamonds ومجموعة التريفل Clubs)، أما اللونان الأحمر والأسود فليسا كذلك. ولا يوجد سبب مقنع يُلزم أحدًا بألَّا يقتصر في لعب البريدج على استخدام الأوراق ذات اللونين الأبيض والأسود وحدها، كما أنه لا وجود لسبب مفروض سلفًا يلزم فنانًا من الفنانين بألَّا يقوم بتنظيم أوراق البريدج بطرق متعددة يحقق بها غايات جمالية، حيث يقوم بتشكيلها مستخدمًا مجموعات الأشكال والألوان، أو أن يقوم بذلك مقتصرًا على الألوان فقط. أما فيما يتعلّق بالسمات التشكيلية فمن الملاحظ في جميع اللغات تقريبًا أن عدد المقاطع الصوتية في البيت يؤدي دورًا معينًا في النظم. ويلاحظ في كثير من ضروب الشعر وجود نظام صارم من المشاكلة المقطعية الصوتية isosyllabism في الأبيات المتتابعة، وإن كان عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الواحدة في كثير من هذه اللغات لا يُعد سمة فارقة بل نافلة، وذلك لأن هذا العدد يخضع تمام الخضوع لسلسلة

الصوتيمات phonemes المكونة للكلمة. وهذا هو ما عليه الحال في الإنجليزية مثلًا؛ ومن ثم فإن عدد المقاطع الصوتية يعد مثالًا للسمة غير الفارقة التي تخضع للتشكيل الأُسلوبي في الشعر[1].

وقد يعترض معترض مقررًا أن الظاهرة التي تخضع للتشكيل الأُسلوبي في الشعر الإنجليزي ذي النسق المقطعي الصوتي المنتظم هي عدد الحركات vowels في البيت وليس عدد المقاطع الصوتية فيه. إن عدد المقاطع الصوتية في الكلمة هو سمة تشكيلية، ولكنه أيضًا في الوقت نفسه من السِّمات النوافل لأنه يعتمد على تباديل معينة في الصوتيمات. وعلى الجملة فعدد المقاطع الصوتية في أي كلمة يساوي عدد الحركات في الكلمة نفسها؛ ومن ثم فقد يغري ذلك المرءَ بأن يصل إلى نتيجة مؤداها أن الذي يخضع للتشكيل الأُسلوبي في الشعر الإنجليزي ذي النسق المقطعي الصوتي المنتظم إنما هو عدد الحركات في البيت. بَيْدَ أنَّ هذا ليس لازمًا على أي حال؛ ذلك أن عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الداخلة في تكوين بيت ما لا يساوي على وجه الدِّقة عدد الحركات في الكلمة نفسها حتى في الشعر الإنجليزي من النسق المقطعي ذي الانتظام الصارم؛ فكلمات من أمثال Bottle وButton نجدها لا تشتمل إلا على حركة واحدة، مع أنها تتكون من مقطعين صوتيين، ذلك أن الصوتيمين / I / و / n / في الإنجليزية صوتان صامتان، لأن الكلمة التي تبدأ بأي منهما قابلة لأن تسبق بأداة التنكير a وليس بالأداة an، كما يمكن بالمثل أن تسبق بالكلمة the ذات الحركة غير

---

(1) السمة الغالبة على أوزان الشعر العربي في الشعر العمودي ثبات عدد المقاطع وإن تغيرت أنواع المقاطع تبعًا لما يعرض للبيت من زحافات أو عِلل. [المترجم].

المتميزة[1] وليس بكلمة the التي تنطق فيها الحركة / e / على غرار نظيره في الكلمة he، ومثال ذلك قولنا a lawn وليس an lawn إلخ.

(انظر: De Groot, 1946, 112 ff, stuttrheim, 1953, 146 ff) [*].

5 – تصنيف ضروب النظم

تتنوع ضروب النظم المعروفة لنا تنوُّعًا جد كبير، ويمكن تصنيفها تبعًا لمعايير متنوعة.

والقصيدة وحدة من العناصر المتقابلة correspondent على البُعدين الأفقي والرأسي. وهذا لا يعني أنها تتكون من سلسلة من الأبيات

---

(1) يقصد بالحركة غير المتميزة الحركة التي ينطق من الحيز الأوسط في منطقة إنتاج الحركات كما حددها دانيال جونز في نظريته عن الحركات المعيارية (انظر في كتابنا: **دراسة السمع والكلام**) ص 206 – 208 شرحًا مستفيضًا للنظرية، وتحديدًا لخصائص الحركات العربية ومواضع نطقها على شبه منحرف الحركات الذي اقترحه جونز).

(*) يَرِدُ على هذا القول ملاحظة نقررها فيما يلي : إن تصنيف الصوتيمين الإنجليزيين / I / و / n / في bottle و button على أنهما من الصوامت، أو الحركات هي قضية تتوقف على التعريف الذي نستخدمه. وإذا انتفى الخلاف على اعتبار الصوتيم / i / من الكلمة lawn من الصوامت (أيًّا ما كان التعريف المستخدم) فإن هذا لا يقتضي بالضرورة انطباق التفسير نفسه على الصوتيم الموجود في كلمة bottle. وسواء آثرنا أن ننظر إلى الصوتيم الصامت المقطعي[2] / i / على أنه تنوع مقطعي للصوتيم / I / أو على أنه مظهر نطقي (صوتي) لسلسلة مكونة من الصوتيمين / I / + / a /، فإن الذي لا شك فيه هو أن الكلمة bottle تتكون من مقطعين؛ ومن ثم فهي تشتمل على حركتين إذا فهمنا هذا التصوّر على أنه تصوّر صوتيمي وليس مسألة متعلقة بالمادة الصوتية الغُفل the substance، ولذلك يبدو في رأي المحرر أن من الممكن جدًّا أن نقول بوجود تطابق بين عدد المقاطع وعدد الحركات (**ب. مالبرج**).

(1) يتألَّف المقطع الصوتي عادة من حركة تمثل قمة المقطع the peak تكتنفه الصوامت التي هي أقل إسماعًا. أما في حالتنا هذه فإن المقطع يتكون من صامت واحد هو / i /؛ ومن ثم يعد هذا الصامت صامتًا مقطعيًا بوصفه المكون الوحيد. [المترجم].

المتقابلة فيما بينها. وكل بيت منها يتألَّف بدوره من وحدات متقابلة تقع داخله. والوحدات المتقابلة خلال البيت ذات أهمية أساسية؛ إذ إنها لا تصنع التقابل داخل كل بيت من هذه الأبيات منعزلًا بعضها عن بعض، بل إنها تسهم في صنع التقابل بين الأبيات المتتابعة؛ ومن ثم يمكن من زاوية الدراسة البنيوية أن تستخدم هذه الوحدات المتقابلة داخل البيت استخدامًا جيدًا بوصفه مبدأ من مبادئ التصنيف، ويمكن أن تأتي النتيجة على النحو الآتي: (De Groot, 1946, 8 ff. 2):

(أ) النظم المقطعي syllabic verse (ومنه ما هو مرسل كما في اليابانية، وما هو مقفى كما في الفرنسية الحديثة).

(ب) نظم الوحدة الإيقاعية المنتظمة periodic verse وتتكون الوحدات فيه من أكثر من مقطع صوتي (وقد يكون التقابل داخل الوحدة الإيقاعية المنتظمة بين الطويل والقصير، وهذا هو النظم الكمي quantitative verse ويوجد في السنسكريتية واليونانية واللاتينية. كما قد يكون التقابل ما بين المنبور وغير المنبور، وهذا هو النظم النبري accentual verse ويوجد في الإنجليزية والألمانية والإيطالية والروسية وغيرها).

(ج) نظم الكلمة word verse، وتكون الوحدة فيه هي الكلمة المفردة، ويوجد في اللاتينية في مرحلة ما قبل النظم الكلاسيكي pre-classical latin verse. ولا يبدو أن ثمة سببًا يدعو إلى أن نضيف إلى المستوى نفسه مقولة التميز باستخدام درجة الصوت pitch، ففي الصينية يستخدم التقابل في درجات الصوت من خلال النظم المقطعي. وربما يكون هذا التقابل في اللغة الأنّامية annamite[1] عاملًا ثانويًّا في النظم القائم على الكلمة.

---

(1) لغة موطنها وسط فيتنام. [المترجم].

ويعطينا النظم العبري القديم حالة من حالات التداخل بين النظم والنثر فيما تشتمل عليه المزامير من خاصية التوازي بين مقطوعاتها، وفي وثائق كثيرة أخرى في العهد القديم.

وما دمنا قد عرَّفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي؛ أي أنها فن لغوي linguistic أو فن الكلمة glossal art فستكون القصيدة تشكيلًا أُسلوبيًّا للسمات اللغوية لا غير. ويخضع الضربُ النظمي في أي قصيدة للغة التي كتبت فيها، وثمة إمكان – من حيث المبدأ – للاختيار داخل حدود السِّمات التي تختص بها اللغة موضوع البحث. وهذا الأمر يفسر وجود ضربين من ضروب النظم في الإنجليزية (مع وجود حالات من التداخل بينهما) وهما:

(أ) نظم الوحدات الإيقاعية المنتظمة isoperiodic verse مقترنًا بتماثل المقاطع الصوتية isosyllabism؛ ومنه قول كيتس Keats في قصيدة Endymion:

A thing of beauty is a joy for ever
Its loveliness increases, It will never

وهكذا إلى آخر القصيدة.

(ب) نظم الوحدات الإيقاعية المنتظمة المتماثلة Isoperiodic غير مقترن بالتماثل المقطعي الصوتي. ومثال قول الشاعر:

The pubs of salop
Wells and Bath inns
Shared his pleasure
With taverns of athenes
(Elinor Wylie. Peregrine)

فعدد المقاطع الصوتية في هذه الأبيات هي على التوالي 5، 4، 4، 6. غير أن كل بيت منها يشتمل على وحدتين إيقاعيتين منتظمتين، لكلٍّ منهما نقرة إيقاعية واحدة "One rhythmic "beat.

6 – الجشطلتات

يمكن أن نميز من أنواع الجشطلتات على وجه التقريب ما يأتي:

(1) الجشطلتات الخاصة بالصيغة الصوتية الخالصة:
gestalten of pure sound – form.

(2) الجشطلتات الخاصة بالصوت في ارتباطه بالمعنى أو المضمون:
gestalten of sound combined with (meaning) or (content).

(3) الجشطلتات الخاصة بالمعنى أو المضمون الخالص:
gestalten of pure meaning or content.

ولن نتعرض هنا بالمناقشة لمزايا هذه التقسيمات وعيوبها، وسنضرب مثلًا للنوع الأول: اللحن الموسيقي، وللنوع الثاني: القصيدة، وللنوع الثالث: العقدة في المسرحية. ونودُّ هنا أن نؤكد أننا لن نعالج في الأساس إلَّا الجشطلتات الخاصة بالصيغة الصوتية الخاصة وهي «النظم» أو «الوزن» في ذاته. ولكن الصيغة الصوتية في الشعر أي السمات الصوتية اللغوية تختلف عن الموسيقا في أنها ليست إلَّا جزءًا أو جانبًا من الجشطلتات المؤلفة من الصوت أو المعنى «أو المضمون» كليهما. وعلى أي حال فإن جشطلتات الصوت في القصيدة يمكن السير في معالجتها بمعزل عن المضمون إلى مدى معين.

وأَوْفَقُ المداخل المنهجية لتحليل الجشطلتات الصوتية في النظم من الناحية العملية ومن ناحية ما تَعِدُ به من حلول يأتي من تحليل

الموسيقا. ويتميز تحليل الموسيقا بأن الموقف فيه ليس معقدًا على نحو ما نجد في النظم؛ حيث ترتبط الصيغة الصوتية بالمعاني العرفية للكلمات، وبالسياقات والمواقف التي يحيل إليها المؤلف؛ كما أن علماء النفس والموسيقا قاموا في هذا المجال بإنجاز الكثير؛ ولذلك يمكن أن نبدأ بتلخيص خصائص الألحان الموسيقية والتعليق عليها بما يقابلها من منظور النظم:

(1) أجزاء الجشطلت: الأجزاء الصغرى في الموسيقا هي النغمات المنفصلة، أما في النظم فالمقاطع الصوتية syllables.

(2) النظام الهرمي التجميعي للأجزاء: يتخذ تجميع الأجزاء في الموسيقا نظامًا هرميًّا يبدأ من النغمات notes فالموازين الموسيقية measures، فالجمل الموسيقية phrases. وفي اللغة يبدأ التجميع الهرمي بالمقاطع الصوتية syllables، ثم بالأُطر الصرفيمية frame – morphemes (وهي ما يطلق عليه تروبتسكوي rahmeneinheiten)[1]، فالكلمات، فالجُمَل. أما في النظم فيبدأ من

---

(1) يقصد بالأُطر الصرفيمية المتواليات الصرفية التي تشتمل على خانات «شواغر» يمكن ملؤها ببدائل صرفية مختلفة، ومثال ذلك في تحليل كلمتي: المنصفون، المنصفات:

Ø / منصف / Ø

الـ / منصف / Ø

Ø / منصف / ـة

الـ / منصف / ـة

Ø / منصف / ون

الـ / منصف / ون

Ø / منصف / ات

الـ / منصف / ات [المترجم].

المقاطع الصوتية syllables فالتفعيلات المكرورة periods or "feet" فأجزاء البيت، فالأبيات، فالمقاطع الشعرية.

(3) مراكز البروز في المجموعات dominant centers in groups: تمثل الدقات beats في الموسيقا مراكز البروز الأساسية. وفي اللغة تبرز أساسًا المقاطع الصوتية الطويلة، والمقاطع الصوتية المنبورة في الكلمة أو في مجموعة كلمات، تبرز النقاط التي تتغير عندها درجة الصوت pitch – point في تنغيم الجُمَل. أما في النظم فيبرز أساسًا المقطع الصوتي الطويل أو المنبور داخل التفعيلة، كما تبرز نهاية البيت وخاصة المقاطع الصوتية المنبورة المقفاة في كثير من ضروب النظم.

وعلى الجملة، فإن المركز الواقع في بداية أي مجموعة يكون أكثر تأثيرًا، يليه المركز الواقع في الوسط أو في النهاية. وقد أثبتت هذه النتيجة صدقها بالنسبة لتجميع الآثار السمعية بكل أنواعها، كما أن التجارب التي أجريت على الذاكرة في عِلْم النَّفْس توصل إلى النتيجة نفسها، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقا والشعر. وتؤدي الفاصلة الموسيقية bar الذي يوضع في التدوين الموسيقى التقليدي قبل النقر إلى سوء الفهم؛ لأن النقرة هي بالفعل نهاية الميزان الموسيقي «المازورة» أو العبارة الموسيقية.

ويلاحظ أن النظم الايامبي Iambic verse[1] هو أكثر شيوعًا من

(1) النظم الإيامبي يطلق في النظم اليوناني القديم على تفعيلة مكونة من مقطع قصير يليه مقطع طويل. وفي النظم الإنجليزي على تفعيلة مكونة من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور. [المترجم].

التروكايك trochaic[1] في معظم اللغات. ويمكن القول بوجه عام إن القافية الأخيرة التي ترد في نهاية الأبيات المنفصلة شائعة إلى حد بعيد.

(4) التقابل بين المجموعات المتتابعة: هذه الخاصية واضحة في معظم أنواع الموسيقا. وأكثر خواص النظم تأثيرًا هو التوافق بين الأبيات المتتابعة، وبين الوحدات (كالتفعيلات مثلًا) داخل كل بيت على حدة، وأحيانًا بين الأزواج المقفاة من الأبيات أو المقاطع النظمية. ويمكن أن يعرَّف التقابل بأنه «تكرر السمات تكرارًا ذا قيمة جمالية».

(5) سلالم السمات في المادة الخاضعة للتشكيل الأُسلوبي: في موسيقانا المعاصرة في غرب أوروبا يوجد ثلاثة سلالم من هذا النوع: سلم النغم the gamut، وسلم النبر (الدقات وجودًا وعدمًا)، وسلم الطول أو المد (نغمتان كاملتان: breve؛ ونغمة كاملة: semi- breve or whole note؛ ونصف نغمة minimum or half note؛ وربع نغمة... crotchet or quarter note إلخ). أما في اللغة المتعينة فتظهر السلالم في هيئة تقابلات على مربعات ومثلثات الحركات vowel squares and triangles[2]، ومربعات الصوامت consonant squares، وبالتقابل بين المقطع المنبور وغير المنبور.

---

(1) النظم التروكي يطلق على تفعيلة يونانية قديمة تتكون من مقطعين أولهما طويل والثاني قصير، ويطلق في النظم الإنجليزي على تفعيلة من مقطعين أولهما منبور والثاني غير منبور. [المترجم].

(2) ارجع إلى كتابنا «**دراسة السمع والكلام**» لمزيد من التفصيل عن هذه المصطلحات وعن نظرية دانيال جونز في الحركات المعيارية. ص 208. [المترجم].

(6) الإيقاع rhythm: ينبني الإحساس الدقيق والمحدد بخبرة الإيقاع على أساس وجود مسافة زمنية مدتها حوالي 3/4 من الثانية بين مراكز البروز المتتابعة. (وينبغي أن يلاحظ أن المصطلح «إيقاع» يشيع استخدامه للدلالة على أي نوع من التكرار أو الحدوث الدوري المنتظم في عالم الطبيعة، وكذلك للدلالة على أي نوع من التقابل في الخبرة الجمالية، وللدلالة بوجه عام على كل ما يتّصل عمليًّا بالخبرة النظمية ما لم يحدد مفهومه بوضوح).

(7) الصيغة الكلية أو خصوبة الجشطلت wholeness or pregnance: إن جوهر أي نوع من أنواع الجشطلت هو كونه صيغة كلية منظمة للخبرة، سواء أكانت سمعية أم بصرية أم أي شيء آخر. وهذه هي علّة تميّز اللحن الموسيقي من سلسلة النغمات المكونة له حال انفصال بعضها عن بعض.

ونودُّ هنا أن نلفت النظر إلى سوء تصور واسع الانتشار عن خاصية الإيقاع في النظم؛ فالإيقاع تُعرِّفه مدرسة معينة بأنه التماثل الزمني للفواصل المتتابعة isochrony of successive intervals. ومن الواضح أن ثمة سوء تصور أوحى بهذا التعريف فحواه أن جميع ضروب الإيقاع قائمة على تماثل الفواصل الزمنية. وقد أوضح ألفونس مييه Alphonse Millet أن هذا التصور غير صحيح على الإطلاق. لقد صار التساوي الزمني للفواصل سمة غالبة على الموسيقا في غربي أوروبا في القرن السابع عشر، وكان ذلك بتأثير الرقص. أما الموسيقا في العصر الجريجوري وفي كثير من الأنماط الموسيقية الأخرى فتتميز بإيقاع

محدد – حسب تعريفنا السابق – وهو إيقاع لا تتساوى فيه الفواصل زمنيًا anisochronic وفي كثير من النظم اليوناني واللّاتيني الكلاسيكي والنظم الإنجليزي الحديث نجد نموذج الإيقاع لا يتّسم باستمرارية التساوي الزمني بين الفواصل بل بتقطعه؛ أي أن الفواصل فيه متخالفة من حيث الزمن. وفي النظم الإنجليزي – على سبيل المثال – يطّرد انقطاع التساوي الزمني عند نهاية البيت.

ويمكن أن نبرهن على القيمة الجمالية التي يتضمنها تخالف الفواصل من حيث الزمن باستخدام تجربة بسيطة في بنية الجشطلت:

فحين نُجري تجربة على شخص ما فَنُسمعه سلسلة من الدقات الصادرة عن بندول الإيقاع تفصلها عن بعضها فواصل قصيرة سنجد أنه من المستحيل عليه عمليًّا أن يفكر في كل دقة منها باعتبارها معزولة عن غيرها من الدقات، والذي سيحدث أنه سيقوم بالجمع بين دقتين أو عدة دقات ليكوّن منها سلسلة إيقاعية. وسيصير الأثر الإيقاعي أكثر تميّزًا إذا لم تقدم له جميع الدقات بحيث تفصلها عن بعضها فواصل متساوية، بل يكون تقديمها على نحو يأتي فيه كل دقتين أو ثلاث متبوعة دائمًا بالفاصل نفسه (Katz, 1950, P. 34).

وعلى من يريد فحصًا أو وصفًا للجشطلت في قصيدة ما، بل حتى في بيت بمفرده أن يكون على يقين من أن إنجاز هذا العمل أمر بالغ التعقيد. ويمكننا أن نكتفي في هذا الصدد بإبراز جانبين:

الجانب الأول – أن الخبرة في كل بيت على حدة تشتمل على الأقل على نوعين من الجشطلتات هما جشطلت البيت في ذاته، بالإضافة إلى

نوع آخر يمثل تيارًا ينسرب مستخفيًا يسمى غالبًا بالوزن. وثمة ظاهرة مشابهة في الموسيقا وهي اللَّحن الأساسي الخفي undercurrent theme في الجملة الموسيقية. إن الوزن أو اللحن الأساسي theme هو جشطلت في حد ذاته له سماته الخاصة من حيث الأجزاء المكونة له، ونظامه الهرمي في تجميع الأجزاء، ومراكز البروز في المجموعات، والتوافق والإيقاع والخصوبة، وهذه السمات الخاصة تختلف عن تلك التي يختص بها البيت نفسه أو العبارة نفسها. (من المشكلات الطريفة المطروحة للبحث معرفة ما إذا كان الوزن أو الموضوع في الشعر الإنجليزي يتضمن سمات خاصة بدرجة الصوت pitch. وهناك تجارب قام بها بويسكول Buiksool لم تنشر بعد يبدو أنها تؤيد هذا الاتجاه).

الجانب الثاني - أن ثمة إحصاءات مزوّدة بتحليلات مفصلة لأبيات مستقلة أدّت إلى استنباط السِّمات الآتية للجشطلت:

(1) قواعد صارمة.

(2) اتّجاهات تختلف في مدى قوتها.

(3) تشكيلات أُسلوبية فردية تأتي منعزلة وبشكل عَرَضِيّ.

ومن أمثلة ذلك أن يكون النظم الذي لدينا من نوع لا يلتزم فيه الشاعر في ابتداء كلماته بحرف معين ثم تقع هذه الظاهرة عرضًا في بعض الكلمات. وهذه الحقيقة الجديرة بالانتباه لها ما يقابلها ويشرح بعض جوانبها في علم النفس الجشطلتي؛ يقول كاتس: «إن الأجزاء المكونة لبنية صيغة ما منها ما لا غنى عنه عندما يراد تذكر الصيغة الكلية wholeness، ومنها ما لا ضرورة له نسبيًا». (Katz 1950, P. 46).

وعلينا ونحن نفسر التأثير الجمالي للتشكيلات الأُسلوبية عند النظر إليها منعزلة أن نميز بين نوعين منها؛ أولهما التشكيلات الأُسلوبية التي تبرز الفكرة الرئيسة theme على نحو ما نلاحظه على ورود رويّ الصدارة[1] alliteration في البيت الآتي:

From the <u>l</u>ips <u>ever</u>liling of <u>la</u>ughter and <u>lo</u>ve <u>ever</u> <u>la</u>sting.

أما ثاني النوعين فهو التشكيلات الأُسلوبية التي لا تؤدي إلى إبراز الفكرة الرئيسة، وهو ما نلاحظه على روي الصدارة في البيت الآتي

The <u>d</u>eep <u>d</u>amnation of his taking off

كما أن علينا أيضًا أن نميز منها بين التي لها شيء من الصِّلة بالمضمون، وتلك التي لا صِلَة لها بالمضمون على الإطلاق.

وتُعَدُّ الصبغة الذاتية للجشطلتات مظهرًا آخر من مظاهر التعقيد في دراستها؛ فمن المحتمل أن تتنوع الخبرة الجمالية التي تنتجها القصيدة الواحدة تبعًا لاختلاف الأشخاص، بل ربما تختلف عند الشخص الواحد تبعًا لاختلاف حالته المزاجية.

وهذا يعني – بطبيعة الحال – أن الجشطلتات إلى حد ما لا تنتمي إلى القصيدة في ذاتها. وهذا القول منا هدفه تحديد المفاهيم، وإلَّا فإن الجشطلتات – من جهة أخرى – تنتمي إلى القصيدة بمعنى أنها المسوّغ الوحيد لوجود القصيدة. إن مستوى الجشطلتات التي تستطيع القصيدة إنتاجها، وخصوبة هذه الجشطلتات هي التي تحدد مستوى القصيدة أو قيمتها. وإذا نظرنا إلى هذه القضية من زاوية نقد الفن فسنجد أن الهدف

---

(1) يقصد بروي الصدارة تكرار صوت / حرف أو أكثر في أوائل الكلمات المتقاربة أو المتوالية، كما يطلق أيضًا على وقوع هذا التكرار في أوائل المقاطع المنبورة. ومثال ذلك تكرار التاء في قوله تعالى: ﴿قَالُواْ تَاللَّهِ تَفْتَؤُاْ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ ٱلْهَٰلِكِينَ﴾ [يوسف: ٨٥] [المترجم].

الأساسي هو إعادة تركيب الخبرة التي اكتسبها الشاعر نفسه ووصفُها في لحظة الإبداع على الرغم مما يبدو من صعوبته أو استحالته، وهذه العملية تشمل فيما تشمل الجشطلتات. ويمكن أن نفترض في هذا المقام أن خبرة الباحث ستكون مطابقة لخبرة الشاعر. وهذه المقولة هي افتراض نقبله أساسًا للعمل أو هي تخيل صدقته الدراسة المتأنية، وهذه هي نقطة البداية العملية الوحيدة، لدراسة الجشطلتات. وليس في استطاعتنا هنا أن نتعرض لمناقشة المشكلة المنهجية المتعلقة بكيفية التأكد من صحة هذا الفرض في مجال التطبيق (Stutterheim, 1953, 13, ff.).

7 – كيف توصف الصيغة الصوتية للقصيدة

لدراسة الصيغة النظمية هدف ذو وجهين؛ **أولهما**: أن نَصِفَ الطريقة التي تبدو بها الصيغة الصوتية للقصيدة أي التشكيلات الأُسلوبية، **وثانيهما**: أن نُفَسِّر العلّة التي من أجلها كانت هذه التشكيلات الأُسلوبية على ما هي عليه، وهذا يعني – بعبارة أخرى – أن نفسرها من جهة اللغة التي كتبت فيها وما تتميَّز به من سِمات، ومن جهة نسبتها إلى الناحية الجمالية أي من جهة الجشطلتات التي هي قادرة على إنتاجها.

ويمكن – على سبيل الإيجاز – أن نرد الطُرُق السائدة في وصف النظم إلى الأنواع الآتية:

(1) الطريقة التقليدية.
(2) طريقة التحليل الموسيقى.
(3) طريقة التحليل الفيزيائي.
(4) طريقة التحليل اللِّساني.

وتفترض الطريقة التقليدية classical method في صورتها المتطرفة

أن النظم يتكوّن من تفعيلات، يشتمل كل منها على مقطع طويل (أو ما يساويه)، ومقطع أو أكثر من النوع القصير. ولا تزال هذه الطريقة تطبق على جميع ضروب النظم، غير أنها في الحق لا تنطبق إلَّا على النظم المكتوب في لغات مثل: السنسكريتية واليونانية واللاتينية والتشيكية. فهذه اللغات من النوع الذي يحوي بين سماته الفارقة تقابلًا بين الحركات الطويلة والقصيرة، ومن ثم تقابلًا بين المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة.

أما طريقة التحليل الموسيقي: musical method فلا تزال – على حد قول ويلليك Wellek ووارين Warren (1949, P. 169) طريقة مقبولة بين معلمي الإنجليزية في أمريكا. وتقوم هذه الطريقة على أساس أن جميع ضروب النظم ذات إيقاع متساوٍ من حيث الزَّمن، كما أن النظم ذو سلّم شبيه بسلم النغمات في الموسيقا، من حيث المدة التي يستغرقها النطق بالمقطع الصوتي. وليس للطريقة القائمة على التحليل الموسيقي تطبيق على أي ضرب من ضروب النظم في أي لغة من اللغات المعروفة لنا[1]. وقد اقتبسنا المثال الآتي عن ويلليك ووارين:

Lo. the poor   in - di - on   whose un - to' tored mind

وتفترض الطريقة القائمة على التحليل الفيزيائي أن القصيدة هي موجات من الهواء ناتجة عن إنشادها. وربما كانت هذه الطريقة – على

(1) يجدر الإشارة هنا إلى جهد المستشرق الفرنسي ستانلاس جويار في التماس الأساس الموسيقي للعروض العربي، وذلك في كتابه «**نظرية جديدة في العروض العربي**». وقد ترجمه المنجي الكعبي وراجعه أستاذنا عبد الحميد الدواخلي، وصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، 1996. [المترجم].

عكس ما يدعى لها من موضوعية - أوفر الطرق حظًّا من الذاتية، لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص، ومرجع ذلك إلى سببين: **أولهما** اختلاف جهاز النطق باختلاف الأشخاص، **وثانيهما** أن الخبرة أو الجشطلت تختلف أيضًا من إنسان إلى إنسان، بل إنها لتختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالاته المزاجية. وعلى أي حال فإن القصيدة كما عرفناها ليست مجرّد سلسلة من موجات الهواء، ولكنها سلسلة من الصِّيَغ الصَّوتية، وشتّان ما بينهما؛ فالصيغة الصَّوتية ليست سلسلة من موجات الهواء، كما أن الصوت ليس بالضرورة أيضًا سلسلة من موجات الهواء. ونحن نلاحظ أن موجات الهواء - أو بعض أنواعها على الأقل - قادرة على تكوين خبرة صوتية معيَّنة لدى بعض المتلقين، ولكن لا يمكن لهذه الموجات أن تتطابق تمام التطابق مع الأصوات.

وإذا نظرنا إلى الطريقة القائمة على اللِّسانيات الحديثة modern linguistic method وجدناها طريقة إحصائية في أساسها. وهي تميّز بين السِّمات اللُّغَوية ذات القيمة الجمالية وتلك التي ليست كذلك، وتضع الأساس لقياس الشيوع النسبي للسِّمات ذات القيمة الجمالية. وهذا الشيوع النسبي أو التكرار هو نفسه المعيار المعتمد لدى الباحث، والذي يتم على أساسه عقد الصِّلة بين السِّمات اللُّغَوية والقيمة الجمالية.

ويمكن أن تخرج النتائج في شكل أرقام أو رسوم بيانية أو في كلا النوعين من الأشكال. وفي ما يلي مثال لوصف السِّمات البنيوية الأساسية في الأبيات الاثنين والستين الأولى من قصيدة كيتس[1] Endymion.

---

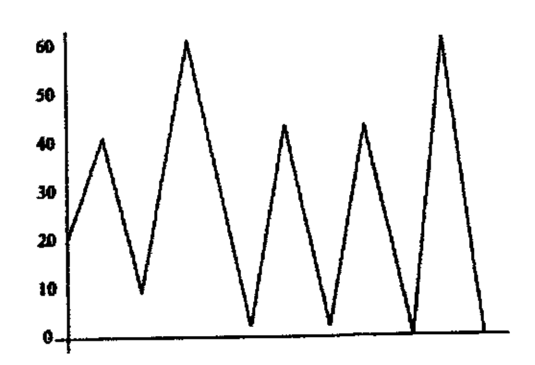
(1) جون كيتس John Keats (1787 - 1821) شاعر إنجليزي، والقصيدة المشار إليها في الدِّراسة واحدة من أروع قصائده التي تمثل طفْرة واضحة في مسيرة إبداعه الشعري. [المترجم].

(أ) عدد مواضع نبر الكلمة أو «المقاطع الصَّوتية المنبورة» في البيت.

* رقم المقطع

1st	2nd	3rd	4th	5th	6th	7th	8th	9th	10th	11th	*
21	39	11	56	3	39	6	38	2	56	0	
* 41	23	51	6	59	23	56	24	60	6	8	

غير منبور *



(ب) توزيع نقاط التغير النبري خلال البيت

بعد المقطع	1st	2nd	3rd	4th	5th	6th	7th	8th	9th	10th
	3	4	1	10	20	8	6	0	0	0



(ج) عدد المقاطع الصوتية قبل نقطة التغير النبري الأساسي وبعدها:

بعد الذروة الأساسية	قبل الذروة الأساسية	عدد المقاطع الصوتية المنبورة
0	0	0
7	6	1
32	27	2
10	13	3
0	3	4

ويتضح مما سبق أن الطريقة الإحصائية تضطلع بمهمات متعددة؛ مثل وصف عدد المقاطع الصوتية في الأبيات المتتابعة، وتحديد عدد المنبور منها وغير المنبور، أو عدد الطويل والقصير، والنظام الذي ترد به، وتعيين الحدود بين الكلمة ومجموعات الكلمات word-groups. ولا شك أن مثل هذه الطريقة أساسية ولا يمكن الاستغناء عنها.

بَيْدَ أَنَّه ينبغي – وهذه قضية منهج ومبدأ – أن نكون على وعي بأمرين: **أولهما** أن الطريقة الإحصائية لا يمكن أن تقود إلى وصف كامل للبنية الجمالية للقصيدة، **والآخر** أنه لا يمكن – من حيث المبدأ – أن نطبّق طريقة التسجيل والإحصاء من غير أن نطبق في الوقت نفسه مناهج التقويم؛ أي من غير دراسة للجشطلتات.

ويمكن للطريقة الإحصائية أن تعطينا صورة كاملة للسِّمات التي تتردد في القصيدة بانتظام. وتتجلَّى في هذه الصورة نسبة شيوع التكرارات من حيث الكثرة والقلّة. ومن أمثلة ذلك أن عدد المقاطع

الصوتية ربما يبقى ثابتًا على حين تتغيّر مواضع النبر في حدود معيَّنة، كما أن عكس ذلك ممكن أيضًا، فقد يبقى عدد مواضع النبر ثابتًا على حين يتغيّر عدد المقاطع الصوتية في حدود معيَّنة. وتفترض الطريقة الإحصائية ضمنًا أنه كلما زادت درجة انتظام ورود السِّمات قويت الصِّلة بينها وبين المظهر الجمالي، وهذا الفرض صحيح في جملته. غير أن ثمة حالات لا يمكن فيها للطريقة الإحصائية بما تقدمه لنا من معلومات بشأن اختلاف نسبة الشيوع زيادة ونقصًا أن تفي بكل ما نريد، وهنا تنشأ مشكلة في الكيفية التي ننجز بها وصفًا وتقويمًا كاملين للقصيدة. فقد ترتبط نسبة الشيوع الأقل أحيانًا بقيمة جمالية عُلْيا، ومثال ذلك ألا يلتزم الشاعر في قصيدة ما رويّ الصدارة. ثم يلجأ في بيت واحد منها إلى استخدام هذه الوسيلة في كلمات متتابعة، وقد يكون هذا أمرًا جميلًا ومؤثّرًا في سِيَاق بخصوصه. وحينئذٍ يكون التزام روي الصدارة في البيت ذا قيمة جمالية عالية وإن كانت نسبة شيوعه قليلة جدًا. ولنضرب لذلك مثلًا آخر: ربما يتميَّز بيت معيّن من الناحية الإحصائية بخروجه على ما ينتظم الأبيات من سمات إلى حد بعيد، غير أنه في سياقه هذا قد يكون مدينًا بالكثير من جماله إلى هذه الحقيقة بذاتها؛ نعني إلى كونه مختلفًا عن الأبيات السابقة أو عن الأبيات اللاحقة أو إلى كونه مختلفًا عنها جميعًا، وهنا أيضًا ترتبط القيمة الجمالية العالية بنسبة قليلة من الشيوع، بل قد تكون هذه النسبة القليلة من الشيوع هي علّة ارتفاع القيمة الجمالية[1].

---

(1) مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلْأُنثَىٰ * تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ ﴾ [النجم: ٢١ - ٢٢]، حيث لم ترد هذه الكلمة الغريبة في تأليفها الصوتي إلَّا في هذا الموضع من القرآن الكريم تصديقًا لغرابة القسمة المتعجّب منها. [المترجم].

وينتج من ذلك ما يأتي:

(1) أن الطريقة الإحصائية لا يمكنها أن تحيط إلَّا ببعض الجوانب التي ينبغي فحصها أو وصفها. ويكون الأمر كذلك على وجه الخصوص بالنسبة لتحليل الأبيات المفردة.

(2) أنه في حالة الأبيات المفردة أو مجموعات الأبيات لا بد من اعتبار الأحكام التقويمية أي الجشطلتات. ومن الوسائل الإيضاحية الشهيرة في هذا المجال بعض الأسئلة التي يشيع استخدامها نحو: هل استخدم الشاعر روي الصدارة أو تجانس الحركات assonance[1] أو شكلًا آخر من أشكال الانتظام العارض عن قصد لتحقيق غرض بعينه، أم أن مردَّ ذلك إلى المصادفة المحضّ؟ وهل ترانا نخدع أنفسنا حين نفترض أن لهذه الأشكال «معنى» جماليًّا بالنسبة للشاعر؟.

وثمة حكمة وراء هذا السؤال؛ إذ ليس الهدف النهائي من الوصف الجمالي للصيغة الصوتية في قصيدةٍ ما هو أن نَصِفَ التفاوت في الكثرة والقِلّة من جهة الشيوع، بل أَنْ نَصِفَ التباين في الدرجة من حيث القيمة الجمالية.

وعلى ذلك فإن أيَّ وصف للقصيدة – إذا أريد له أن يكون كاملًا – عليه أن يستخدم وسيلة فحص الجشطلتات؛ لكي تكون أساسًا لتمييز ما هو متّصل بالجانب الجمالي مما هو ليس كذلك. كما ينبغي – بالإضافة

(1) يراد بتجانس الحركات تشابه الكلمات في الحركات المنبورة مع اختلافها في الصوامت.

إلى ما سبق – أن يستكمل الباحث دراسته بفحص للجشطلتات يكون الهدف منه تفسير الأسباب التي من أجلها جاءت الصِّيْغة في القصيدة على ما جاءت عليه، أي الكشف عن المسوغات الجمالية للصِّيْغَة.

8 – وصف الجشطلتات

علينا عند فحص الجشطلتات ووصفها أن نواجه سلسلة من المشكلات والصعوبات التي لن يتيسّر لنا فحصها هنا. ولقد ذكرنا من قَبْلُ الفرضَ الذي يؤخذ به في هذا المجال، وفحواه هو افتراض التطابق بين خبرة الباحث وخبرة الشاعر (Stutterheim, 1953 Passim).

ودراسة الجشطلتات هي الآن من المجالات التي تبذل فيها المحاولات المنهجية من قِبَل الباحثين في عِلْم النَّفْس وعِلْم الموسيقا والدراسات الجمالية والنقد الأدبي والصوتيات واللِّسانيات. غير أن التواصل بين هؤلاء الباحثين لا يزال جد ضعيف حتى الآن، كما أن التفاهم المتبادل بينهم حول المشكلات والمناهج والنتائج لا يزال ضئيلًا. ونودُّ أن نضرب هنا مثلين لانعدام هذا الاتّصال:

لقد قام علماء النَّفْس في مختبراتهم بمزيد من الجُهد القيِّم لدراسة خواص الجشطلتات السمعية المثلى. غير أن أيًّا منهم – في حدود علمي – لم يحاول في سبيل تحقيق الهدف نفسه أن يستفيد بالدراسة الوصفية التي قام بها هافت Havet للنظم اليوناني واللاتيني، على الرغم من أنها كانت دراسة ممتازة في وصفها؛ كما أنها اعتمدت في بعض جوانبها على الإحصاء. ونظير ذلك أيضًا عدم إفادتهم من الدراسة الوصفية التي أنجزها جرامون (1913, 1950) Gramont للنظم الفرنسي، ودراسات تروبتسكوي وجاكوبسون ولوتس Lotz للنظم في اللُّغات السلافية، ودراسات بعض الدارسين من أمثال جويتار Guittart

وستويفلنج Stuiveling وغيرهما للنظم الهولندي، وذلك على الرغم من أن هذه الدراسات الوصفية وغيرها مما قام به علماء فقه اللُّغَة واللِّسانيين قد كشفت عن أنماط وخصائص وقوانين كثيرة تتعلق بالجشطلتات، بل إن أهمية هذه النتائج لِعِلْمِ النَّفْس البحت لا تقل بحال عن تلك النتائج التي استنفدت كثيرًا من الجُهد التجريبي في المعامل.

والمثال الآخر لانعدام التواصل بين التخصصات المختلفة في هذا المجال هو دراسة موجات الهواء؛ فهناك الكثير من الحلول لمشكلات نظم الشعر وإنشاده التي لا يمكن التوصّل إليها إلّا بدراسة موجات الهواء وحركات الأجسام ذات الصِّلة بإنتاج هذه الموجات، ذلك أمر يبدو أن الشكّ في جدواه قليل. غير أننا نلاحظ – إذا استثنينا عددًا قليلًا من الدِّراسات – أن ما أنجز حتى الآن في هذا الميدان لا يحظى بالثقة على نطاق واسع، ومرجع ذلك إلى النظرة المادية الضيِّقة التي يصدر عنها بعض الباحثين، ولاسيما سكريبتشر Scripture. ومن المتوقع أن يقوم بسد جانب من هذه الفجوة التقرير اللاحق الذي سينجزه معهد ماساشوستس للتكنولوجيا Massachusetts Institute of Technology عن تحليل الكلام تحت إشراف جاكوبسون وفانت Fant وهيل Halle (1962) حيث ستعالج السِّمات التشكيلية configurational.

9 – الأداء Performance

لعلَّ من بين المآثر الكثيرة لجاكوبسون (1933) على دراسة النظم فصله الحاد ما بين الشعر والإنشاد. وهذا الفصل والتمييز يناظره تقسيم العمل ما بين الشاعر والمنشد.

إن إنشاد القصيدة – من الوجهة اللِّسانية – حدث لحظي فردي من أحداث التحقق الفيزيائي physical realization. وعند تحليل حدث من هذا النوع ينبغي أن نميّز تمييزًا دقيقًا تلك السِّمات التي يجري تحقيقها. إن السِّمات الأساسية التي هي ذات أهمية للإنشاد يمكن إجمالها في ما يأتي:

(1) الطريقة التي تتحقق بها السِّمات اللُّغَوية الخالصة (وتشمل السِّمات الفارقة بذاتها والسِّمات النوافل والسِّمات التشكيلية).

(2) الطريقة التي تتحقق بها البنية النَّظْمِيَّة.

(3) السِّمات التعبيرية الطبيعية الخاصة بتنغيم الجملة.

ومن الواضح أن هذا النوع من التحليل لا يمكن أن يتم إلَّا بفهم واضح جلي للأمور الآتية:

(1) خاصية اللُّغة وبنيتها.

(2) خاصية النظم وبنيته.

(3) سيكولوجية التعبير.

أضف إلى ذلك أن هذا البحث يتطلَّب من الباحث ألفةً لمعالجة الطرق التجريبية، ولا سيما المختبرية منها. ويمكن لتسجيلات الأسطوانات أن تقدّم لنا في هذا المجال مادة تعيننا أكبر العون على تحقيق ما نهدف إليه.

* * *

قائمة المراجع

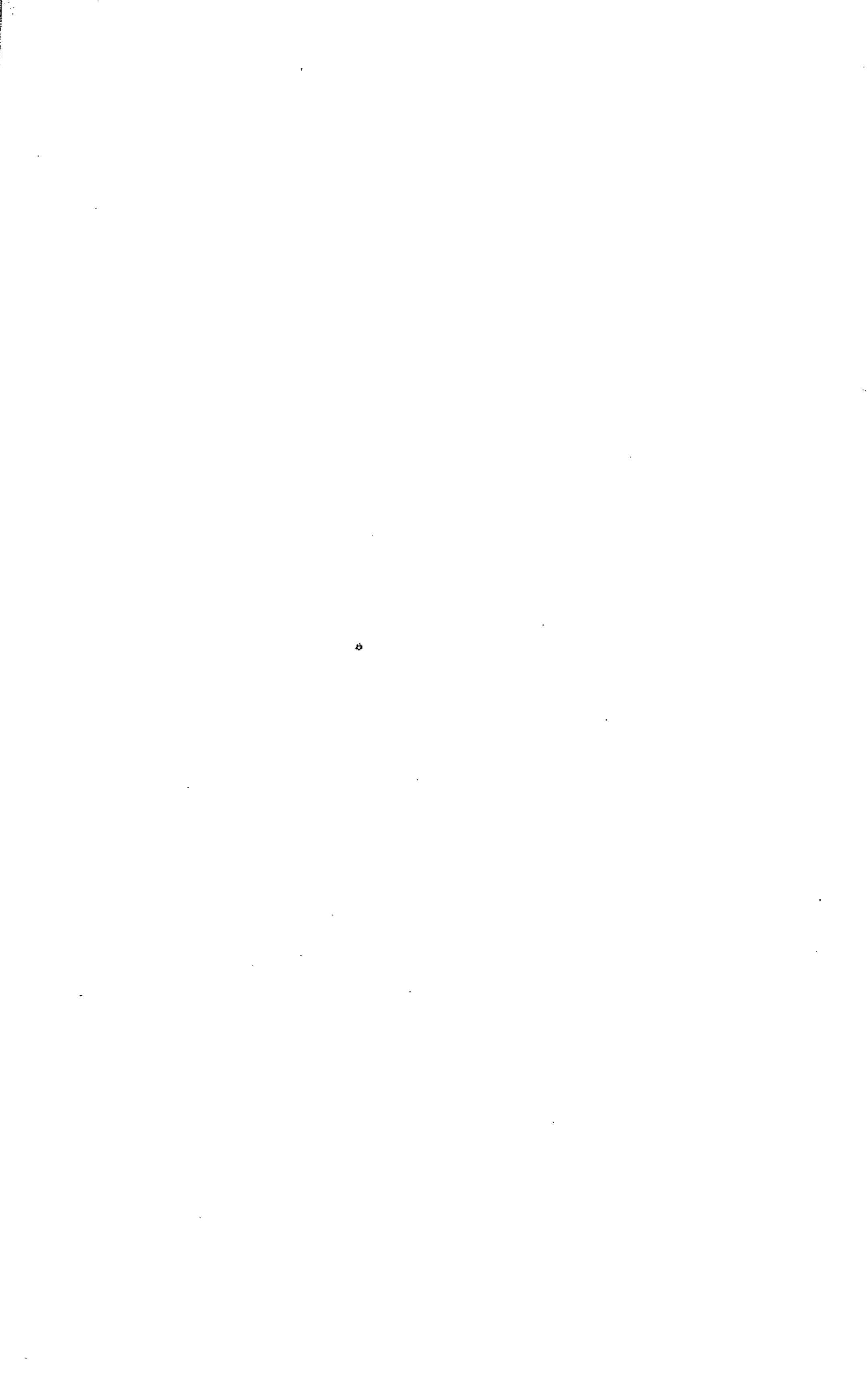
- DE GROOT, A. W., 1935. **Nieuwe Taalgids** 29, 49.
- DE GROOT, A. W., 1946. **Alegmene Versleer**. The Hague.
- GRAMMONT, M., 1913 **Le vers français**. Paris (4th ed. 1937).
- GRAMMONT, M., 1950 **Petir traite de versification francaise,** Paris.
- HAVET, L., **Cours de métrique greeque et latin.** Paris, several editions.
- JAKOBSON, R., 1923 O **cheshkom, stikhe** (On Czech Verse) Betlin.
- JAKOBSON, R., 1933 **Ueber den Versbau der Serbokroatischen Volksepen,** Archives Néerl. de Phonét Expérim. 8-9, 135ff.
- JAKBSON, R., 1934 **Métrical slava** , Enciclopedia ltaliana 23, 112 ff.
- JAKBSON, R., (With J. Lotz) 1941. **Axiomatik eines Verssystems am mord winischen Volkslied dargelegt.** Thesen zu einem Vortrage im ungarischen lnstitut. Stockholm .
- JAKOBSON, R., 1952 . **Studies in comparative Slavic metrics**. Oxford Slavonic Papers, vol. III, 21-26.
- JAKOBSN , R., 1962 . **Selected writings** I. The Hague (esp. chapter Kindersprache).
- JAKOBSON, R., G. FANT, and M. HALLE, 1962. **Preliminaries to speech analysis.** Cambridge, Mass .; (also later ditions).
- KAINZ, FR., 1941 **Psychologie der Sprache** I - IV. Stuttgart (1956 ed).
- KATZ, D., 1950, **Gestalt Psychologie; its nature and significance** (transl by R. Tyson) New York.
- KAYSER, Wolfgang, 1954, **Das sprachlicffe Kunstwerk**. 3e ed.
- MALMBERG, B., 1964, **Couches primitives de structure phonogique,** phonetica II.

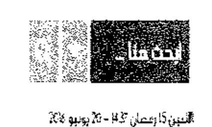
- MALMBERG,B., 1966 **Stabilité et instabilité des structures in phonogiques, in phoné tique et phonation** (eds.) A. Moles et B. Vallancien , Paris.
- MEILLET, A., 1923 **Les origines indo-européennes des metres.** Paris
- PEI,M., 1949, **The story of language.** Philadelphia-new york, p.811.
- SAPIR,E., 1921. **Language.** New York, pp 236-247.
- SAUVAGEOT, A., 195. **Les procédés expressifs du francais contemporain.** Paris.
- STUTTERHEIM, C.F.P.,1953 **Problemen der Literatuu rwetenschap.** Antwerpen Amsterdam.
- WELLEK, R., and A. WARREN 1949 , **Theory of literature.** New York.(for most purposes the bibliographies in STUTTERHEIM, WELLEK and WARREN, and for **Gestaltpsychology**, in KATZ, are practically complete, or contain references to complete bibliographies).



لَحَق

مقال الناقد السعودي الأستاذ حسين بافقيه في صحيفة مكة في 26 من مارس 2016 وفيه بيان مبين للسياق الثقافي الذي أُلقيت فيه محاضرة «الاتجاه اللغوي في النقد الحديث» وهي المبحث الأول من هذا الكتاب.



جدة والحداثة.. وديعة سعد مصلوح

بقلم : حسين بافقيه

السبت ١٧ جمادى الآخرة ١٤٣٧ - ٢٦ مارس ٢٠١٦

وضع الدكتور سعد مصلوح قسم اللغة العربية بجامعة الملك عبدالعزيز في قلب مشكلات النقد الحداثي، حين عالج تلك المشكلات في كتابه «الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية»، في أثناء مقامه في مدينة جدة، وحين جعل «علم الأسلوب» مادة دراسية، لا بدَّ لطالب اللغة العربية وآدابها من دراستها، قبل أن يظفر بإجازته الجامعية، ولكن القصة لا تتم عند هذا القدر، وإن فيها

افتتح المحاضر الدكتور سعد مصلوح كلمته بحمد الله والصلاة على نبيه، ثم أخذ في موضوع محاضرته، وإذا به يخوض في مسائل من العلم والنقد غريبة جديدة، وضروب من الكلام لم تألفها المنابر الثقافية العامة في البلاد، ولا الصحف، ولا أندية الأدب، وكان المحاضر الذي يتحدث إلى الجمهور بلغة عربية متينة عالية، يسوق عبارات غامضة، وما هي بغامضة، عن «أدبية الأدب»، وعن العلوم والمناهج التي نازعت في الأدب أهله، ما بين مؤرخ، وعالم اجتماع، وعالم نفس، وفيلسوف، وعالم أفكار، وعن منهجين في درس الأدب، أحدهما يدرس الأدب من خارجه، وآخرهما يدرس الأدب من داخله، وأن الأدب «فنّ»، كمثله من الفنون، ولكنه يمتاز من تلك الفنون بأنه «فن لغوي»، وأن اللغة جوهر النص، ولما كان الأمر كذلك، ساغ لـ«علم اللغة» أن يمدّ أسبابه إلى هذا الفن اللغوي، ثم فصّل المحاضر الشاب الكلام بعض تفصيل، فتحدَّث عن الأثر العميق الذي كان عالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير قد ألقاه في المناهج الكبرى في الفلسفة والعلوم الاجتماعية وعلم النفس والتربية، حين أفادت تلك العلوم من أصول نظريته في اللغة، وأنه آن لدرْس الأدب، والنقد الأدبي خاصة، أن يثوبا إلى حمى اللغة، وإلى رعاية المختصّين باللغة، بعد اغتراب طال أمده.

كان المحاضر بالغ الحماسة وهو يسوق الحجة تلو الحجة عما يمكن لعلم اللغة – أو الألسنية – أن يمدّ به دارس الأدب، وجعل يتنقل من منهج إلى آخر من تلك المناهج التي تدرس الأدب من خارجه، كي يقنع جمهوره من مثقفي جدة وأدبائها وأساتذة جامعتها، بصحة ما يدَّعيه، حتى إذا أشبع تلك المناهج نقدا، بسط القول في أضرب من المناهج التي جعلت غايتها دراسة الأدب من

الداخل، وأهمّها «البنيوية» – ولعلها كانت المرة الأولى التي يُفصح عن اسمها في منتدى ثقافي عام! – فـ»الأسلوبية»، باتجاهاتها المختلفة، وبين هذا المنهج وذاك، كان جمهور «صالة» مدارس الثغر النموذجية بطريق مكة يصيخ سمعه إلى تلك المصطلحات والأسماء التي لامست أسماعهم للمرة الأولى، فمن «أدبية الأدب»، و»الشعرية»، إلى «الفونيمات»، و»المورفيمات»، إلى «البنيوية التحويلية»، و»تشومسكي»، و»ريفاتير»، و»بارط»، و»شتراوس». ولم يكد الجمهور يسترد أنفاسه، بعد أن أوغل بهم المحاضر في غابة الفلسفة ومناهج النقد والعلوم الإنسانية، حتى صُبّت عليه المصطلحات وأسماء الأعلام مرة أخرى، فاندفع الدكتور يوسف نور عوض، الأستاذ في قسم اللغة العربية، في حديث مصطلحي طويل، عرف منه الجمهور أنه يخالف المحاضر بعض مخالفة فيما ذهب إليه في حديثه عن «البنيوية»، وجعل يفصل الكلام عن مفهوم «البنية» عند جان بياجيه، وأنها تتميز بـ»الشمول»، و»التحول»، و»التنظيم الذاتي»، وأن الدكتور مصلوح خالف «بارط» في فهمه لمعنى «البنيوية»، ثم إذا بالجمهور ينصت لحِجاج المحاضر، وتلقّف سمعه مصطلحات وأسماء جديدة أهمها «الشكلانيون الروس»، و»تودورف»، ولم يكد الجمهور يسكن هنيهة حتى رأى شابًا سعوديًا اسمه سعيد السريحي يخوض فيما يخوض فيه الدكتور سعد مصلوح والدكتور يوسف نور عوض من كلام مصطلحي غامض، وفهم الجمهور من كلام الشاب إشارته إلى كتاب «البنية الإيقاعية في الشعر العربي»، لكمال أبوديب، وكتاب «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، لصلاح فضل، وحديثه عن سهمة أستاذه في جامعة أم القرى الدكتور لطفي عبد البديع في هذا الضرب من المناهج، حين وضع كتابا دعاه «التركيب اللغوي للأدب». ولم يكد الجمهور يفيق من اصطراع تلك المصطلحات، حتى عاد المحاضر يدفع عن

لفصلا، هو عندي، من أهم فصول التأريخ لبواكير النقد الحداثي في المملكة، ومن الطريف أن هذا الفصل بطله سعد مصلوح!

سوف أسوق بين يدي هذه المقالة تاريخا منسيّا من عمر الثقافة في بلادنا، مع أنه حقيق به أن لا يكون كغيره من التواريخ، ولأنه آذن بفصل جديد من عمر الثقافة في المملكة، وعمر النقد الأدبي، والحداثي منه خاصّة.

كان بإمكان يوم الحادي عشر من شهر جمادى الأولى من سنة ١٤٠٢هـ (السادس من شهر مارس من سنة ١٩٨٢م) - أن يكون يوما من غمار الأيام، ولكنه لم يكن كذلك، لأنه شهد حدثا ثقافيّا عامّا له ما بعده في حركة الأدب والنقد في المملكة، وهاك بيانه:

دعا نادي جدة الأدبي، في عهد رئيسه عبدالفتاح أبومدين، جمهور الأدباء والمثقفين إلى محاضرة ثقافية عامة، مكانها «صالة» مدارس الثغر النموذجية بطريق مكة، يلقيها الدكتور سعد مصلوح، الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية، بجامعة الملك عبدالعزيز، وعنوانها «الاتجاه اللغوي في النقد الحديث.«

وأقرب الظن أن عنوان المحاضرة لم يكن ليدلّ على أنه يخبئ شيئا غريبا، فما أكثر العنوانات التي تتخذ اللغة أو النقد موضوعا لها، ولا أحسب أن أحدا سيحكّ في صدره أن في الأمر شيئا طريفا، فالمحاضرة أعدّ لها نادٍ أدبيّ، والمحاضر أستاذ في اللغة العربية، والجمهور من الأدباء والأساتذة ومحبي الأدب. إذن لا غرابة في ذلك.

نفسه، على صفحات صحيفة «المدينة»، تهمة «البنيوية»! وكأنما كانت كلمته في تلك الصحيفة أول جدل نقدي حول صاحبة الجلالة «البنيوية»، في الصحافة السعودية!

بعد هذه المحاضرة الطريفة الغريبة، بمدَّة يسيرة، كان الدكتور سعد مصلوح قد أتمَّ مدة تدريسه في جامعة الملك عبدالعزيز، وآب إلى وطنه، ولكنه كان قد ترك في تراب مدينة جدة «وديعته» التي ادَّخرها للأجيال، فكانت تلك المحاضرة «الوديعة» أول إعلان «عام» عن مولد النقد الأدبي الحداثي في المملكة العربية السعودية، ولم يَخْشَ ذلك الفتى الأسمر على «وديعته» الضياع، وقد عرف أنها ستؤتي ثمارها، بعد حين لن يطول، حين تصدَّى عبدالله الغذامي وسعيد السريحي لرعايتها ونمائها!

قبل القراءة

قال لي شيخي العظيم محمد غنيمي هلال - رحمه الله - منذ أَمَدٍ نَيّفَ على نِصْفِ القَرْن: «مَا لَكَ وَلِعِلْمِ اللُّغَةِ! لا أرى لك مستقبلًا إلَّا في مجال النقد». ثم تركني الشَّيخُ سَامِدًا مَبْهُوتًا يَدُورُ رَأْسِي بِتَوَابِعِ الزِّلْزالِ. فَلَمَّا أن خَرَجت برأسي من غَيَابَةِ الجُبِّ، استحالَ السُّؤالُ قَضِيّة عُمْرٍ، حَتَّى اسْتَقَامَ لي أن الإفْلَاتَ من كُبُولِ المِهْنِيَّةِ المَحْدُودَةِ إلى آفاق المَعَارِفِ المُتَداخِلَةِ على جهة التّضافُرِ والتآزر هو الوَعْدُ الحقُّ المأتِيُّ لا محالة، إذا أُرِيدَ لِفِقْهِ الظَّواهِرِ أن يقوم على أُصُوله، وأن النُّزُوعَ إلى تَدَاخُلِ الاخْتِصَاصِ لا يَعْنِي بِحَالٍ إهدارَ الاخْتِصَاصِ. ولكنه يَعْنِي مَزِيدًا من تَعَقُّلِ الظَّواهر، والإحَاطَةِ بِمُوجِبَاتِ فَقَاهَتها، وَانْفِهَامِ مَا يَتَعَلَّقُ بِهَا ويُدَاخِلُهَا مُؤَثِّرًا فِيهَا وَمُتَأَثِّرًا بِهَا.

إنَّ المَعْرِفَةَ اللِّسَانِيَّةَ عَامَّةً، واللِّسَانِيَّةَ الصَّوْتِيَّة المُخْتَبَرِيَّةَ خَاصَّةً، هُمَا السَّبِيلُ المُفْضِيةُ بالنَّقْدِ إلى التَّنَعُّمِ بِفِرْدَوْسِ العِلْمِ الإنْسَانِيِّ المُنْتِجِ وَالمُنْضَبِطِ، وَأَنَّ البَاحِثَ الَّذي يُحْرَمُ هَذِهِ المَعْرِفَةَ إنَّمَا هُوَ - كَمَا قُلْتُ ذَاتَ بَحْثٍ سَابِقٍ - كالَّذي يَحُجُّ إلَى عَالَمِ النَّصِّ، وَلَيْسَ مَعَهُ مِنْ آلَةِ الحَجِّ إلَّا التَّلْبِيَة.



قبل القراءة

قال لِي شيخي العظيم محمد غنيمي هلال – رحمه الله – منذ أمَدٍ نَيِّفَ على نِصْفِ القَرْن: «مَا لَكَ وَلِعِلْم اللُّغَةِ! لا أرى لك مستقبلًا إلَّا في مجال النقد». ثم تركني الشَّيْخُ سَامِدًا مَبْهُوتًا يَدُورُ رَأْسِي بتَوَابِعِ الزِّلْزالِ. فَلَمَّا أن خَرَجت برأسي من غَيَابَةِ الجُبِّ، استحال السُّؤالُ قَضِيّة عُمْر، حَتَّى اسْتَقَامَ لي أن الإفْلاتَ من كُبُولِ المِهْنِيَّةِ المَحْدُودَةِ إلى آفاق المَعَارِفِ المُتَداخِلَةِ على جهة التّضافرِ والتآزر هو الوَعْدُ الحقُّ المأتِيُّ لا محالة، إذا أُرِيدَ لِفِقْهِ الظَّواهِرِ أن يقوم على أصُوله، وأن النُّزُوعَ إلى تَدَاخُلِ الاخْتِصَاصِ لا يَعْنِي بِحَالٍ إهْدارَ الاخْتِصَاص. ولكنه يَعْنِي مَزِيدًا من تَعَقُّلِ الظَّواهر، والإحَاطَةِ بِمُوجِبَاتِ فَقَاهَتِهَا، وَانْفِهَامِ مَا يَتَعَلَّقُ بِهَا ويُدَاخِلُهَا مُؤَثِّرًا فِيهَا وَمُتَأَثِّرًا بِهَا.

إنَّ المَعْرِفَةَ اللِّسَانِيَّةَ عَامَّةً، واللِّسَانِيَّةَ الصَّوْتِيَّة المُخْتَبَرِيَّةَ خَاصَّةً، هُمَا السَّبِيلُ المُفْضِيَةُ بالنَّقْدِ إلى التَّنَعُّمِ بِفِرْدَوْسِ العِلْم الإنْسَانِيِّ المُنْتِجِ وَالمُنْضَبِطِ، وَأَنَّ البَاحِثَ الَّذِي يُحْرَمُ هَذِهِ المَعْرِفَةَ إِنَّمَا هُوَ – كَمَا قُلْتُ ذاتَ بَحْثٍ سَابِقٍ – كالَّذي يَحُجُّ إلَى عَالَمِ النَّصِّ، وَلَيْسَ مَعَهُ مِنْ آلَةِ الحَجِّ إلَّا التَّلْبِيَة.


ISBN 977-780-065-7
9 789777 800655

